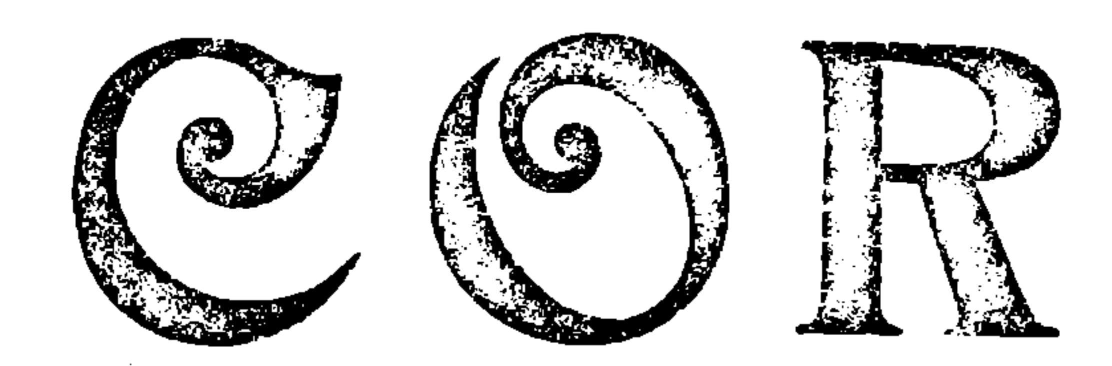
MÉTHODE

pour le



par

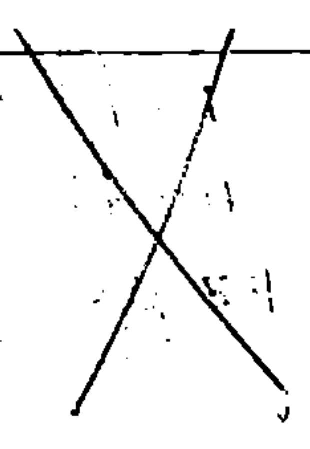
GALLAY

Op. 54



Net : 8.35

HENRY LEMOINE & Cie
17, Rue Pigalle, PARIS — BRUXELLES, Rue de la Madeleine, 13



INTRODUCTION.

Le Cor, dont l'invention remonte à une époque très reculée, ne date cependant, comme instrument d'orchestre, que du milieu du XVIIe Siècle. Les compositeurs allemands furent les premiers qui l'employèrent dans leurs partitions. Les perfectionnemens apportés ensuite à sa forme, et les améliorations que lui firent subir successivement les artistes dans la manière de le jouer, ne tardèrent pas à faire apprécier en France les avantages qu'on en pouvait tirer, et enfin en 1757, cet instrument fut introduit pour la première fois dans l'orchestre du grand Opéra.

A dater de cette dernière époque plusieurs Méthodes de Cor ont paru; les unes faites par des hommes peu connus, d'autres composées par des artistes aussi distingués par leur talent que par le rang qu'ils occupaient dans les institutions musicales les plus célèbres de Paris.

Plusieurs de ces ouvrages ont un mérite incontestable: beaucoup de parties y sont habilement traitées, et, sur plusieurs points, on y trouve des observations justes et profondes, que l'expérience a consacrées, ainsi que des leçons utiles, fruits d'une pratique intelligente et laborieuse. Cependant toutes ces Méthodes, à notre avis, ne remplissent pas exactement leur but, faute d'être élémentaires, et d'avoir su ramener les premiers principes à toute la simplicité qu'une analyse plus sévère et une initiation plus profonde peut leur donner. D'où il suit que les premières leçons présentent trop de difficultés, et embrassent une échelle si étendue, que beaucoup d'élèves, même avec des facultés naturelles extraordinaires, ne pouvant la parcourir, se trouvent découragés dès leur début, et abandonnent parfois un instrument pour lequel ils avaient peut-être une véritable vocation.

La qualité la plus essentielle d'une méthode doit être la clarté, cette qualité s'obtient en simplifiant les difficultés et en les exposant successivement dans l'ordre qui leur appartient. C'est le seul moyen dans les arts de connaître leurs véritables élémens, de définir et d'exposer leurs premiers principes, et conséquemment d'en rendre l'étude facile et l'enseignement clair et méthodique; alors, l'esprit des élèves comprenant avec facilité, et appréciant avec justesse, ne se trouve plus arrêté par des difficultés qui, sans cela, sont souvent insurmontables.

J'ai rétabli dans ma Méthode l'ancienne dénomination de *Premier Cor*, adoptée par Punto, Kenn, Domnich, F. Duvernoy, etc. et à laquelle M. Dauprat a cru devoir substituer celle de *Cor-Alto*; voici mes raisons: Les expressions de *Cor-Alto* et *Cor-Basse*, bien que très rationnelles, ont le tort aux yeux de beaucoup d'artistes, de changer, sans utilité réelle, des dénominations connues de tout le monde, et qui,

Gravé sur Zinc par AIS.

par cela seul, ont continué à leur paraître préférables: le fait suivant peut militer en faveur de cette opinion. Depuis environ vingt ans que la Méthode de M. Dauprat est publiée, son innovation n'a pu décider les compositeurs à employer dans leurs partitions, les termes adoptés par ce professeur, dont je m'honore d'être l'élève, et tous ont continué à écrire *Premier Cor, Second Cor.*

Ces dénominations de *Premier* et de *Second* Cor, n'ont, ce me semble, rien de vague et ne présentent point, comme le pense M. Dauprat, *une équivoque préjudiciable au Second Cor, en faisant croire que ce dernier titre, au lieu de désigner un genre particulier ferait supposer un degré d'infériorité dans le talent de l'artiste.* et M. Dauprat ajoute encore ici: *Cette idée pouvait d'autant mieux s'accréditer, que quelques* PREMIERS CORS, *par intérêt, par vanité, ou même par ces deux motifs, s'en sont prévalu souvent au détriment de leurs camarades.*

Et d'abord, qu'avaient à faire ici ces deux mots: *intérêt, vanité?* on est *Premier Cor*, ce me semble, comme on est *Premier Violon, Premier Hautbois.* (1) Ce titre a toujours été employé pour établir une classification d'ordre, une sorte de hiérarchie dans les orchestres, et non pour faire prévaloir de vils *intérêts*, de sottes *vanités.*

Admettons que, par un de ces bas sentimens de l'âme, ou, comme le dit M. Dauprat, par les deux à la fois, un artiste ait usurpé ce titre de *Premier Cor;* qu'en peut il résulter? nul inconvénient pour l'art Musical. On pourrait aussi bien supposer des sentimens *d'intérêt* et de *vanité* à celui qui prend le titre de *Cor-Alto* à côté de son second le *Cor-Basse* que les choses n'en iraient ni mieux, ni plus mal. Ainsi ne disputons pas sur les mots. Ce qu'il faut surtout remarquer ici, c'est que les compositeurs donnent généralement au *Premier Cor* une tâche beaucoup plus difficile qu'au *Second*, car c'est presque toujours à lui qu'ils confient les *Solo* d'une exécution souvent scabreuse, ce qui lui impose l'obligation de veiller constamment sur lui même, afin de conserver tous ses moyens pour arriver, dans sa partie, à une exécution satisfaisante.

Remarquons encore que les facultés naturelles dont il faut être doué pour jouer avec succès le *Premier Cor,* ne sont pas toutes absolument indispensables pour jouer le *Second;* aussi beaucoup d'artistes, après avoir été voués dès leur jeunesse à l'emploi de premier, se sont vus contraints, dans un âge plus avancé, à abandonner ce genre, auquel leur puissance physique ne suffisait plus, pour se restreindre à celui de second, et l'ont rempli longtemps encore avec avantage.

Je crois donc que si, en résumé, les premiers cors ont pu penser que leur emploi était en quelque sorte plus difficile que celui des seconds, ils doivent cette opinion plutôt au travail et à l'expérience, qu'au titre que M. Dauprat voudrait exclure. Je ne pense pas qu'une autre dénomination, celle de *Cor-Alto*, par exemple, puisse changer leur conviction à cet égard.

J'ai donc cru devoir respecter des termes, appliqués jusqu'à ce jour par les compositeurs anciens et modernes, aussi bien aux Cors qu'aux autres intruments de l'orchestre, qui tous se classent par *Premier* et *Second.*

Mais reprenons notre sujet.

(1) La comparaison manque d'un tant soit peu de justesse, à considérer ici chacun des instruments selon son organisme. M. Dauprat le dit du reste, *le Premier et le Second Cor sont deux intruments, ou dumoins deux personnes, dont l'une parcourant l'étendue des sons aigus et intermédiaires du Cor, a fait la partie supérieure et s'est nommée* PREMIER COR; *et dont l'autre, réunissant les sons intermédiaires et graves, a fait la partie inférieure et s'est appelée* SECOND COR.

La connaissance préalable du Solfège étant indispensable à celui qui veut se livrer à l'étude du Cor, ma Méthode ne renfermera point de principes élémentaires de musique proprement dits.

Le Cor, privé de l'avantage du doigter, dont jouissent les autres instrumens à vent, exige de celui qui s'y destine, non seulement une bonne organisation musicale; mais encore une connaissance théorique de la musique, qui lui permette, avant d'émettre le premier son sur l'instrument, de solfier avec facilité et justesse.

Bien que peu de personnes aient assez de persévérence pour s'astreindre à cette étude préliminaire, les meilleurs professeurs ne l'ont pas moins reconnue indispensable pour hâter les progrès sur cet instrument. J'ajouterai que si, négligeant cet avertissement, on passait immédiatement à l'étude du mécanisme, sans avoir pendant six mois au moins fait de la musique vocale une occupation très suivie, il serait impossible qu'on obtint, même avec beaucoup plus de peine, d'autre résultat qu'un jeu souvent imparfait et une exécution des plus médiocres.

J'ai pensé que quelques duos faciles, intercalés dans les gammes, seraient propres à atténuer l'aridité et la monotonie des exercices préliminaires, en donnant aux élèves plus de goût au travail, et en habituant leur oreille aux repos mélodiques. Ces duos leur enseigneront aussi l'art de régler la respiration, et les familiariseront avec des exercices où le chant et l'accompagnement marchent ensemble.

Pour les élèves commencans, j'ai senti qu'il ne fallait employer les sons graves et surtout les sons aigus, dont l'exécution est d'ailleurs pénible sur le Cor, que successivement et à mesure que l'élève avançant dans les gammes sentirait plus de force à ses lèvres, et de facilité dans les articulations de sa langue.

Enfin, je me suis proposé, comme on le verra, en composant cette méthode, d'en présenter les exercices avec clarté et simplicité, persuadé, comme je dois l'être, que les élèves pourront me suivre pas à pas dans l'exposé de difficultés progressives que je leur ai tracées. Je m'estimerai donc trop heureux si cet ouvrage, fruit d'une longue expérience, peut obtenir quelque succès, et contribuer, près de ceux qui en feront usage, à les guider dans une carrière à laquelle j'ai voué toute mon existence.

DE LA POSITION DU CORPS

et de la manière de tenir l'instrument.

On peut indifféremment jouer du Cor assis ou debout, mais il est extrêmement important, quelque position que l'on prenne, de se tenir droit, sans roideur ni affectation, et d'effacer légèrement les épaules en rendant la poitrine un peu proéminente, ce qui dilatera les poumons et donnera de la force aux organes de la respiration.

L'instrument doit être tenu par la main gauche qui le saisit à l'endroit où la branche d'embouchure s'éloigne des circonvolutions du tube; le pouce vient appuyer son côté gauche depuis la phalange du milieu jusqu'au dessus de l'ongle parallèlement à cette branche et se fixer sous le tenon qui la maintient, où il laisse un très petit espace de forme triangulaire. Le cercle du pavillon doit rester à demeure sur le haut de la hanche droite.

Avant d'introduire la main droite dans le pavillon, il faudra réunir les quatre doigts en les serrant l'un contre l'autre avec assez de force pour qu'il y ait une adhérence parfaite; le pouce s'unira à l'index de la même manière que les doigts entr'eux, de telle sorte qu'il n'existe pas même le plus petit intervalle. Le creux de la main s'arrondira légèrement et le dessus des doigts viendra s'appuyer sur le côte droit interne du pavillon, de manière à ce que le pouce se trouve à peu près sous le tenon fixé d'un côté au tube et de l'autre au pavillon dont il détermine l'écartement. On aura soin toutefois de laisser entre la main et le côté gauche interne un espace large d'environ quatre centimètres.

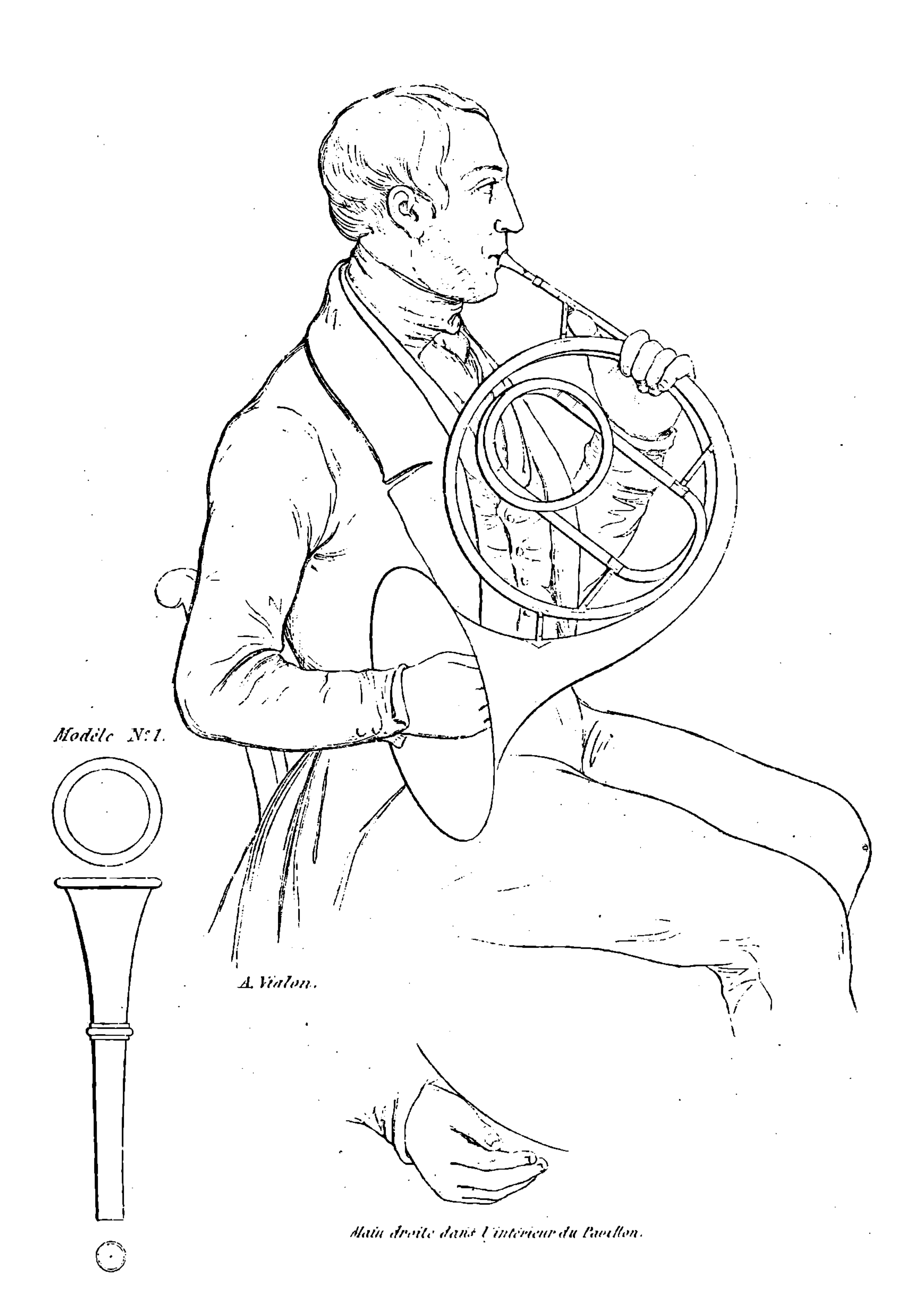
La main, ainsi posée, doit rester à la même place, ne faisant de mouvemens que ceux nécessaires pour ouvrir ou fermer plus ou moins, autant que l'exigera la justesse des notes (et d'après les proportions indiquées sous les gammes élémentaires) sans que le bout extérieur des doigts se détache du pavillon. (1)

Le coude, placé naturellement à une certaine distance du corps, laissera au poignet et à l'avant bras toute liberté dans les mouvemens, sans rien perdre de son immobilité.

Enfin, je ne saurais trop recommander d'éviter, en jouant, tout balancement du corps, tout mouvement des bras, de la tête ou des épaules.

Si j'entre dans des explications trop minutieuses, on en excusera les détails, en appréciant combien il est important que les élèves se familiarisent de bonne heure avec des principes reconnus bons, et ne contractent aucune de ces habitudes qui ont le double inconvénient de présenter un aspect désagréable et de nuire quelquefois à la pureté de l'exécution.

(1) Plus tard l'élève peut modifier cette manière et donner plus de liberté aux mouvemens de sa main droite.



Main droite dans l'intérieur du Pavillon.

DES PROPORTIONS DE L'EMBOUCHURE.

Le premier soin de la personne qui se destine à l'étude du Cor, doit être de choisir une embouchure proportionnée à la forme et à l'épaisseur de ses lèvres, tant par son ouverture que par la largeur de son bord.

Comme un modèle unique d'embouchure ne peut pas servir exclusivement de type, ses proportions pouvant varier à l'infini, selon la conformation des individus, je crois utile d'en donner deux et d'y joindre les remarques que j'ai été à même de faire à ce sujet; elles serviront de guide à l'élève qui pourra choisir entre l'une ou l'autre, avec ou sans modifications.

J'ai très souvent reconnu qu'une petite embouchure convenait aux lèvres minces, tandis qu'au contraire des lèvres épaisses exigeaient une embouchure de plus grande dimension.

Le modèle N° 1 est par conséquent destiné aux premières; quant aux autres elles trouveront dans le modèle N° 2. dont le diamètre est plus grand, le double avantage d'obtenir une meilleure qualité de son et de parcourir toute l'étendue de l'instrument avec plus de facilité.

Les progrès plus ou moins rapides d'un élève pouvant quelquefois dépendre de l'embouchure qu'il a adoptée, le choix en est très important et je crois devoir appeler sur ce point l'attention la plus scrupuleuse du professeur.

DIMENSIONS DES DEUX EMBOUCHURES.	MODÈLE N° 1.	MODÈLE N° 2.
Diamètre extérieur d'un bord à l'autre	21 Millimètres $\frac{1}{2}$	23 Millimètres $\frac{1}{2}$
Diamètre de l'ouverture	16 Millimètres $\frac{1}{2}$	18 Millimètres $\frac{1}{2}$
Largeur du bord de l'intérieur à l'extérieur	2 Millimètres $\frac{1}{2}$	2 Millimètres $\frac{1}{2}$
Diamètre intérieur du bout de la queue	7 Millimètres	7 Millimètres
Longueur totale de l'embouchure	7 Centes et 2 Millies	7 Centes et 2 Millies

DE LA PLACE

QUE DOIT OCCUPER L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES

et du coup de langue.

La manière de poser l'embouchure est loin d'être indifférente, c'est de la place précise qu'elle occupe sur l'une ou l'autre lèvre, que dépendent la qualité des sons et l'aptitude à parcourir l'étendue respective de chaque genre.

Aussi, depuis longtemps il est admis en principe que la lèvre supérieure contribue essentiellement à l'exécution, puisqu'elle reçoit la plus forte pression. En thèse générale, les premiers comme les seconds cors, quelle que soit d'ailleurs l'épaisseur de leurs lèvres, doivent poser l'embouchure au milieu de l'arc des lèvres, deux tiers de son diamètre portant sur la lèvre supérieure, un tiers sur la lèvre inférieure.

L'embouchure étant ainsi posée, les lèvres se retirent vers les angles de la bouche, de manière à laisser à leur centre une ouverture d'environ un centimètre en longueur, prise sur l'une et l'autre lèvre, et un millimètre et demi en largeur. Cette ouverture suffisante pour former les sons du médium, doit être plus ou moins rétrécie ou élargie, selon que l'on veut monter ou descendre.

Ces principes étant observés quant à l'embouchure et aux lèvres, le bout de la langue, aminci le plus possible à son extrémité, doit venir fermer hermétiquement l'ouverture laissée au centre des lèvres; la langue doit se retirer ensuite, en se repliant sur elle-même, par un mouvement spontané, comme pour rejeter hors de la bouche un objet du volume d'un pépin de fruit. C'est ce mouvement rapide de la langue, qui produit le son dans l'instrument et s'appelle *coup de langue*, dénomination, qui, pour n'être point de la plus scrupuleuse exactitude, ne laisse pas d'avoir été adoptée et consacrée par l'usage.

Plusieurs professeurs, dans leurs méthodes, prétendent que pour produire le son sur l'instrument, il faut, en donnant *le coup de langue*, prononcer l'une ou l'autre des syllabes *daon*, *ta*, *da*, *tou dou* etc. Aucun de ces mots ne me paraît devoir être adopté et selon mon avis le seul convenable est *tu* prononcé du bout de la langue, excluant tout son verbal ou musical; en un mot, pour me faire mieux comprendre, ce son prompt et étouffé rendu par le grain de poudre qui prend feu.

DE L'ÉGALITÉ DES SONS ET DE LEUR JUSTESSE.

Le Cor, dans son principe (c'est-à-dire joué sans le secours de la main droite placée dans le pavillon), était un instrument très borné par sa nature, eu égard au petit nombre de notes auquel il se trouvait restreint. La découverte des sons bouchés, à l'aide desquels il put dès lors parcourir l'échelle diatonique et chromatique des gammes, en augmentant son domaine, vint lui donner un nouveau charme, une nouvelle variété; mais ce perfectionnement en rendit, toutefois, l'étude plus difficile et plus compliquée.

Les notes du Cor furent alors divisées en deux cathégories: l'une comprenant les notes ouvertes ou naturelles; l'autre les notes bouchées ou factices.

La différence de ces deux espèces de notes est tellement sensible, quant au timbre et au volume, que l'artiste le plus habile ne peut la faire disparaitre entièrement: c'est donc contre cette inégalité que l'élève doit lutter sans relâche afin d'imprimer à tous ses sons une même nuance et une égale sonorité.

Les principes que M. Domnich a professés à cet égard veulent que cette inégalité de toutes les notes résulte du ***secours seul de la main placée dans le pavillon***, (***sans que le souffle y contribue en rien***) en n'ouvrant cette main sur les notes naturelles ***qu'autant que l'exige leur justesse***; c'est-à-dire ***le moins possible, mais surtout pas assez pour que ces notes soient éclatantes.***

Ce principe a été également suivi par M. Dauprat dans sa méthode.

De nombreux essais m'ont suffisamment prouvé qu'un inconvénient grave résulte de cette manière de procéder, celui de sacrifier au désir d'obtenir une nuance unique, la qualité la plus précieuse de l'instrument, la beauté des sons.

Pour obvier à cet inconvénient, il importe donc d'adopter un mode différent, à l'aide du quel on donnera de la sonorité aux notes factices sans toutefois augmenter celle des sons ouverts; il suffira d'ouvrir la main droite le plus possible sur les notes naturelles, et pour diminuer leur éclat, d'en modifier le souffle; de cette manière, les notes naturelles seront haussées; et pour que l'on puisse conserver le rapport qui doit exister entr'elles et les notes factices, ces dernières ne devront pas être assujéties à une fermeture aussi grande, et se trouveront par conséquent beaucoup plus sonores. Néanmoins cet effet s'applique de préférence aux morceaux de musique dont le mouvement est lent ou modéré.

Enfin pour obtenir le plus d'égalité possible entre ces deux espèces de sons, il faut alternativement s'exercer sur les uns et sur les autres, en s'efforçant chaque jour de faire disparaître la différence qui résulterait de leur incessante comparaison.

J'ajoute encore ici que de la qualité de l'instrument dont se sert l'exécutant, dépend le plus ou moins de rondeur de ses notes factices, et que, par conséquent, ces notes auront beaucoup plus de volume sur un Cor joué depuis long-temps que sur un Cor neuf.

J'ai fait connaitre les deux différens procédés au moyen des quels on peut obtenir l'égalité relative des sons du Cor; ce sera maintenant à l'élève, après s'être essayé dans cette double école, à se décider en faveur de celle qui paraîtra lui offrir les plus heureux résultats.

DE L'ÉTENDUE PARCOURUE PAR LE PREMIER COR.

L' échelle parcourue par le *premier Cor* comprend deux octaves, plus une quinte, une quarte ou une tierce, en raison du ton sur lequel est monté l'instrument.

Sur le ton *d'Ut*, par exemple, la première note grave est *l'Ut* au dessous des lignes, et la note extrême, à l'aigu, le contre sol, ou deuxième sol, au dessus de la portée.

Toutes les notes de cette étendue peuvent être faites sur le ton *d'Ut*, bien que quelques unes d'entr'elles soient plus ou moins dépourvues de sonorité. (1)

Il n'en est pas de même de l'étendue du *second Cor*, qui ayant une octave de plus, renferme des lacunes et contient des notes graves tellement faibles ou douteuses, qu'il est impossible de les employer avec avantage dans aucun genre de musique, cependant je dois dire que quoique incomplet dans son étendue, il peut être employé de préférence au *premier Cor*, dans les quatuors et quintetti d'instrumens à vent, en raison de son caractère grave, qui le rend propre à jouer parfois le rôle de basse.

Quant au *premier Cor*, la faculté dont il jouit de parcourir l'échelle des notes élevées, l'éclat de son timbre, la pureté de son jeu, l'ont rendu à juste titre le véritable interprète du chant, et, comme je l'ai dit, le font presque toujours employer de préférence par les compositeurs, lorsqu'ils veulent placer un solo dans leurs partitions.

RECOMMANDATIONS DIVERSES

ADRESSÉES AUX ÉLÈVES.

L' Elève doit n'exécuter que de la musique proportionnée à sa force, et par conséquent s'astreindre à n'étudier les leçons de cette méthode que successivement et dans l'ordre où elles sont présentées. Qu'il se pénètre bien d'avance que des tentatives impuissantes et prématurées pour aborder les difficultés, loin de hâter ses progrès, peuvent, au contraire, les retarder et quelquefois même les arrêter entièrement.

La nature du Cor n'ayant pas permis d'en multiplier et varier la musique à l'infini, l'étude du Piano, du Violon ou du Violoncelle pourra avec plus de succès hâter le développement des facultés musicales; l'élève qui cultivera simultanément avec le Cor un de ces instrumens, en retirera les plus grands avantages et ajoutera à son instruction de bonnes et utiles connaissances.

Pour se destiner au Cor, il faut avoir, avant tout, une vocation bien prononcée; mais cela ne suffit pas encore; il faut en outre être doué d'une bonne constitution physique.

La régularité des dents sur lesquelles s'appuie l'embouchure et l'heureuse conformation des lèvres, sont choses indispensables et de première nécessité.

(1) Toutefois je crois utile d'observer que dans les tons aigus les sons ont, relativement, la même étendue, tandis que les sons graves se trouvent plus restreints.

L'Élève, dans les commencemens surtout, ne devra donner à ses exercices qu'une courte durée, et en les renouvelant fréquemment il parviendra à fortifier ses lèvres qu'il affaiblirait au contraire par un travail forcé.

La nature n'ayant pas donné à tous les élèves la même organisation, les points sur lesquels devront être dirigées plus particulièrement les études varieront en raison des dispositions individuelles. A celui qui aura la langue lourde et paresseuse, je conseillerai de s'exercer de préférence sur des morceaux vifs et légers; celui, au contraire, à qui ce genre sera facile, fera bien de varier ses études sur des morceaux de mouvemens et de caractères différens.

Aussitôt que les lèvres se fatiguent et que le son s'altère on doit s'arrêter.

Il faut autant que possible ne respirer que sur des repos mélodiques, et ne jamais attendre que l'haleine soit entièrement épuisée.

L'étude trop rapprochée du repas et pendant la digestion peut nuire à la bonne exécution et même à la santé.

Avant de s'accorder ou de commencer un morceau avec accompagnement, il est nécessaire de souffler dans l'instrument, pour en hausser le diapason, afin d'éviter qu'il ne monte subitement après les premières mesures. On aura soin, en outre, de profiter des premières pauses pour rectifier de nouveau l'accord, au moyen de la coulisse, sans interrompre l'exécution.

Je ne saurais trop recommander aux élèves de s'abstenir de la fâcheuse manie de préluder sans nécessité; cette habitude à laquelle trop d'instrumentistes sont enclins loin de favoriser l'exécution, lui est au contraire très nuisible.

Enfin, puisque je suis amené à signaler les mauvaises habitudes, et à parler des précautions à prendre pour se placer, autant que possible, dans des conditions de succès, je vais appeler l'attention sur une chose à laquelle on n'attache pas toujours assez d'importance; c'est à la manière d'oter l'eau du Cor.

On ne peut guère s'acquitter convenablement de cette besogne que pendant un tutti, ou en profitant de quelques mesures de silence. Je vais indiquer le mode qui m'a semblé le meilleur.

Avant d'oter l'embouchure il faut, sans produire aucun son, donner de légers coups de langue pour détacher des parois du Cor les globules aqueuses, et se bien garder, comme je l'ai vu faire à quelques personnes, d'aspirer l'eau, ce qui exposerait quelquefois à avaler des parcelles de vert-de-gris. L'embouchure otée, on saisit le Cor avec la main droite, au dessus du tenon qui est fixé d'un coté à la branche, et de l'autre au pavillon, et on le secoue en lui imprimant, en avant, un mouvement de haut en bas.

Cette manière s'emploie très bien avec un Cor-solo où toutes les parties de l'instrument se tiennent. Si on voulait en faire usage avec un Cor d'orchestre, il faudrait avant de le secouer être sûr que le ton y est parfaitement fixé, autrement on s'exposerait à le voir se détacher et se fausser en tombant. Il est plus prudent d'avoir recours au moyen que j'indique ici:

On saisit l'instrument de la main droite, un peu au dessus de l'endroit où le ton s'y adapte, de manière a avoir parfaitement l'un et l'autre dans la main; alors on le renverse, sans lui imprimer ni secousse ni mouvement brusque, et l'eau s'en échappe d'elle même.

TABLE ALPHABETIQUE

DES TERMES ITALIENS LES PLUS USITÉS DANS LA MUSIQUE

Avec la traduction en Français.

Abbandono, (Con)	Avec abandon.
Accelerando,	En pressant le mouvement.
Adagio,	Posé, lent.
Affettuoso,	Affectueux.
Agilita, (Con)	Avec légèreté.
Agitato,	Agité.
Allegrezza, (Con)	D'une manière gaie.
Allegramente,	Gaiment.
Allegro,	Gai, vif.
Allegretto,	Moins vite qu'allegro.
Amabile,	Gracieusement.
Andante,	Mouvement gracieux.
Andantino,	Un peu moins lent qu'andante.
Anima, (Con)	Avec âme.
Animato, (Più)	Plus animé.
Appassionato,	Passionné.
Attacca subito,	Attaquez subitement.
Ben,	Bien.
Ben tenuto,	Bien tenu.
Bis,	Deux fois.
Brio, (Con)	Avec éclat.
Cantabile,	Mouvement gracieux.
Calore, (Con)	Avec chaleur.
Colla parte,	Suivez la partie.
Dolcezza, (Con)	Avec douceur.
Eleganza, (Con)	Avec élégance.
Energico,	Energique.
Energicamente,	Energiquement.
Energia, (Con)	Avec énergie.
Espressivo,	Sentimental.
Estinto,	En eteignant le son.
Fine,	Fin.
Fieramente,	Noblement.
Forza, (Con)	Avec force.
Fuoco, (Con)	Avec feu.
Grandioso,	Avec noblesse.
Grazioso,	Gracieusement.
Grazia, (Con)	Avec grâce.
Largamente,	Largement.
Largo,	Très lent.
Larghetto,	Moins lent que largo.
Legato,	Lié.
Leggiero,	Léger, badin.
Leggieramente,	Légèrement.
Lento,	Lent, mesuré.
Loco,	Au lieu, à la place.
Maestoso,	Majestueux.
Maggiore,	Majeur.
Marcia,	Marche.
Marziale,	Martialement.
Marcato, (Ben)	Bien marqué.
Meno,	Moins.
Moderato,	Mouvement modéré.
Moto, (Con)	Avec mouvement.
Mozzo, (Con più)	Avec plus de mouvement.
Morendo,	En mourant.
Pesante,	Lourdement.
Piacere,	A volonté.
Poco a poco,	Peu-à-peu.
Presto,	Très vif.
Prestissimo,	Le plus vif possible.
Risoluto,	Résolument.
Sempre,	Toujours.
Sentimento, (Con)	Avec sentiment.
Sostenuto,	Soutenu.
Staccato,	Détaché.
Tacet, (Mot latin)	Indique de ne pas jouer.
Tempo (a, in)	En mesure.
Tempo I°,	Premier mouvement.
Vivo,	Vif.
Vivace,	Très gai.
Volti subito,	Tournez de suite.

ABRÉVIATIONS
EMPLOYÉES EN MUSIQUE,
AVEC LES MOTS CORRESPONDANS,
et leur signification en français.

Ad L	*Ad libitum*	A volonté.
Al S	*Al Segno*	Au Signe.
Con espres	*Con espressione*	Avec expression.
Cresc	*Crescendo*	En augmentant de force.
D C	*Da Capo*	Au commencement.
Decresc	*Decrescendo*	En diminuant de force.
Dim	*Diminuendo*	En diminuant.
Dol	*Dolce*	Doux.
F	*Forte*	Fort.
FF	*Fortissimo*	Très fort.
m F	*Mezzo forte*	Demi fort.
M^a V	*Mezza voce*	A demi voix.
P	*Piano*	Doux, faiblé.
PP	*Pianissimo*	Très doux.
Rallent	*Rallentando*	En ralentissánt
Smorz	*Smorzando*	En éteignant le son.
rF	*Rinforzando*	En renforçant le son sur une note.
Ritard	*Ritardando*	En retardant.
Riten	*Ritenuto*	Retenir un peu les valeurs.
sFz	*Sforzando*	Renforcer une seule note.
Strin	*Stringendo*	En serrant le mouvement.

TERMES QUE L'ON EMPLOIE POUR DÉSIGNER LES TONS OU CORPS DE RECHANGE.

UT	C, C Sol Ut, C Sol Fa Ut.	*FA*	F,	F	Ut	Fa.
RE	D, D La Ré.	*SOL*	G,	G	Ré	Sol.
MI♭	E♭, E La Fa, Es, Dis.	*LA*	A,	A	Mi	La.
MI♮	E♮, E La Mi.	*SI*♭	B,	B	Fa	Si.

On écrit B Basso et B Alto pour désigner les tons de Si bas et de Si haut.
On ajoute un ♭ aux tons de RE et de LA pour indiquer qu'ils sont bémols.

GAMME ENHARMONIQUE

COMPRENANT L'ÉTENDUE GÉNÉRALE DU PREMIER COR.

Toutes les notes de cette gamme se trouvent marquées de signes indiquant d'une manière précise les différentes positions, que doit prendre la main du pavillon pour obtenir la justesse du son de chacune d'elles.

Ces signes se composent du zéro ouvert (o) du zéro fermé (•) et des fractions ¼ ½ et ¾

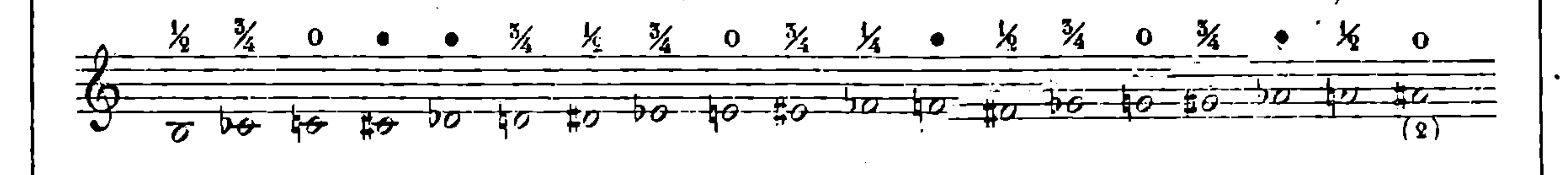
Le zéro ouvert indique une note naturelle.

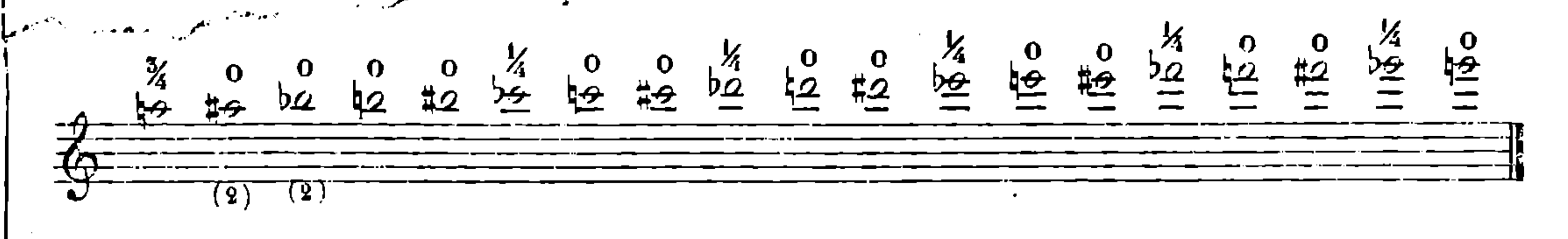
Le zéro fermé désigne au contraire une note factice qui ne peut être juste qu'en fermant tout-à-fait le pavillon.

Les fractions ¼ ½ et ¾ indiquent que l'ouverture ménagée entre la main droite et le pavillon, pour former les sons ouverts, doit être fermée à un quart, à moitié et aux trois quarts.

En posant les principes de cette méthode, j'ai entendu désigner par le mot Pavillon, non seulement l'endroit où la main droite se place et prend son point d'appui; mais encore tout l'espace vide affecté à ses mouvements. Désormais, pour l'intelligence des règles qui vont suivre, il ne faudra plus prendre ce mot dans son acception ordinaire; mais le restreindre à l'ouverture laissée entre le creux de la main droite et le côté gauche interne du pavillon, ouverture qu'il faudra à l'avenir considérer comme formant à elle seule tout le pavillon lui même. (1)

GAMME ENHARMONIQUE.





(1) Cette ouverture, comme on l'a déjà vu, doit être de 4 Centimètres, ou de 17 lignes ½

(2) La justesse de ces notes exige que le pavillon soit plus ouvert que pour les notes ordinaires.

(3) Dans la gamme d'Ut, le Ré de la 2e octave, pratiqué sur les tons de Fa, Sol et La se trouve un peu haut, pour le rendre juste fermez légèrement le pavillon.

PREMIERS EXERCICES

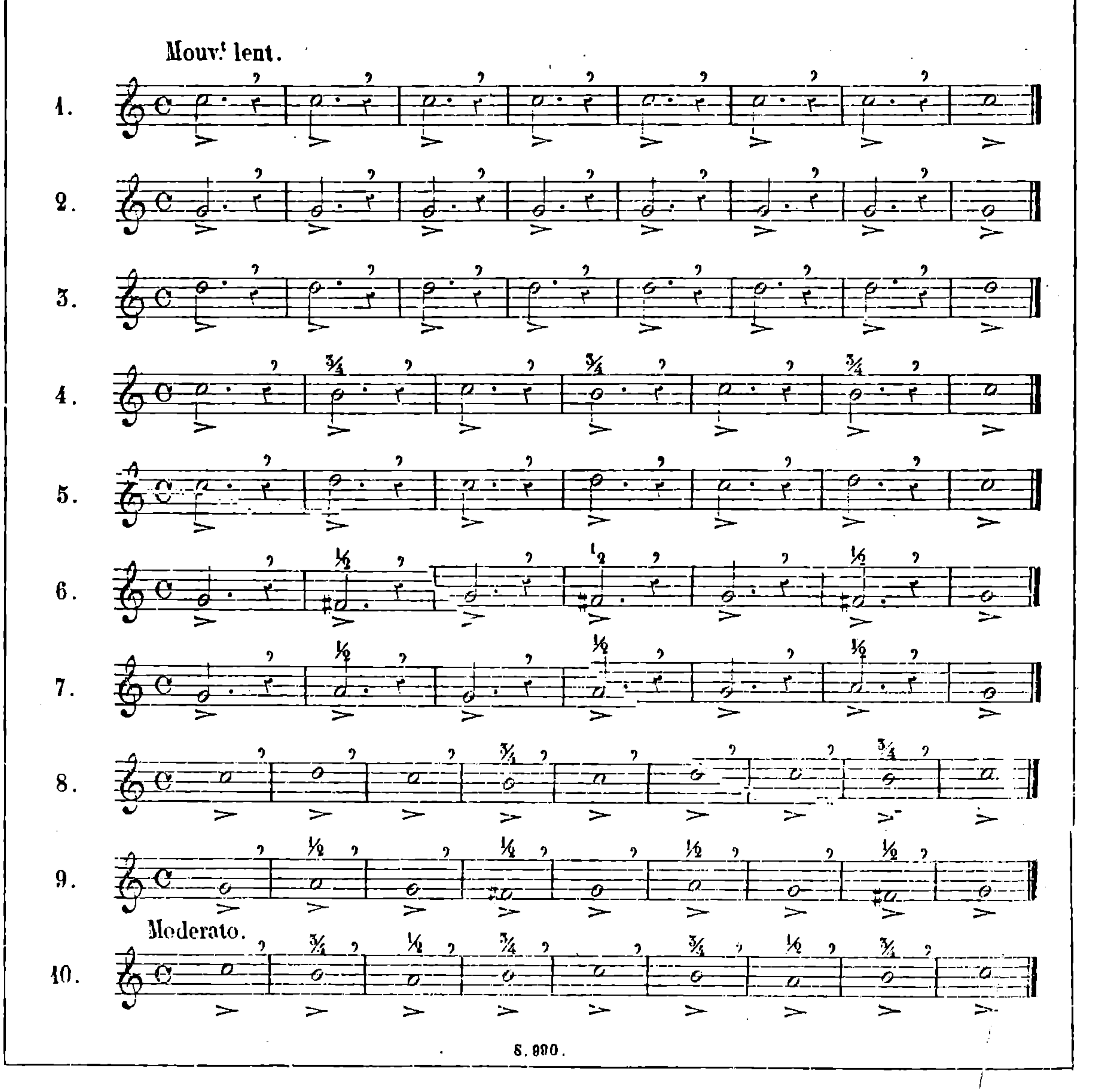
POUR APPRENDRE À FRAPPER LES SONS.

On devra se servir pour l'exécution des premiers exercices et des gammes contenues dans cette méthode des tons de Mi ♭ ou de Mi ♮. La facilité qu'aura l'élève à atteindre aux notes aigues, déterminera le choix d'un de ces tons.

Il faut après chacun des numéros placés plus bas observer un repos d'au moins une minute et avoir soin d'extraire l'eau de l'instrument avant de passer au numéro suivant.

Les notes qui ne sont accompagnées ni de zéro ni de fraction sont ouvertes.

La note marquée du signe > doit être fortement attaquée, puis diminuée insensiblement. Les virgules indiquent les respirations.





11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

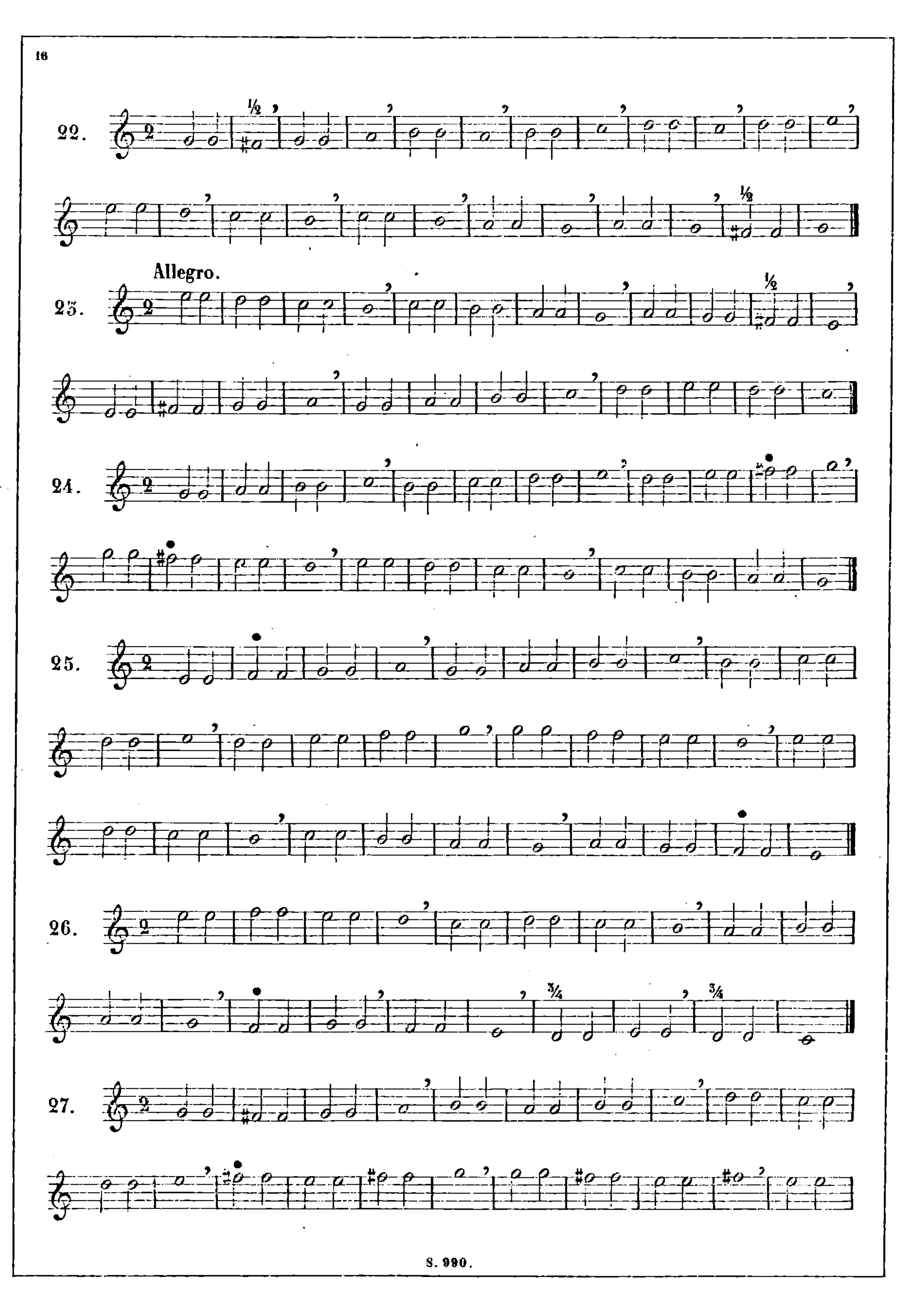
20.

21. All° moderato.

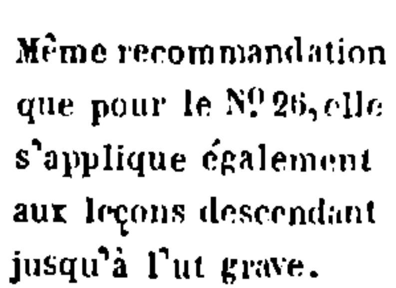
Attaquez fortement toutes les notes quelle que soit leur valeur: la même recommandation s'applique aux neuf numéros suivans.

Le Zéro fermé (●) sert à désigner les notes entièrement bouchées.

Le mouvement de ce numéro doit être retardé à partir du Sol de la première octave, afin de mieux développer le son des notes graves.



28.



Même recommandation que pour le Nº 26, elle s'applique également aux leçons descendant jusqu'à l'ut grave.

29.

30.

Allegro.

31.

Le point placé au dessus où au dessous d'une note, indique que le son de cette note doit être quitté à la moitié de sa valeur.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

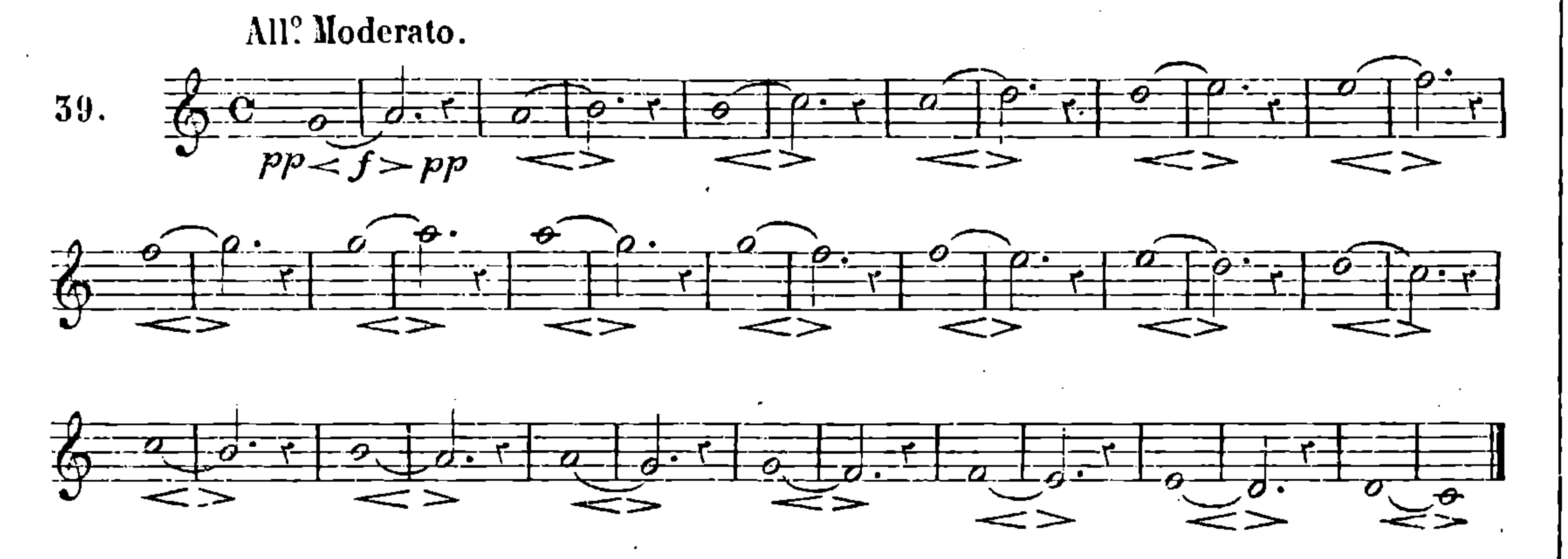
EXERCICE DE SECONDES

pour filer les sons.

Les deux signes réunis <> expriment qu'il faut augmenter le son et le diminuer.

All° Moderato.

39.



EXERCICE DE TIERCES

pour attaquer les sons.

Il faut attaquer fortement toutes les notes; mais ne soutenir le son que pendant les ¾ de leur valeur.

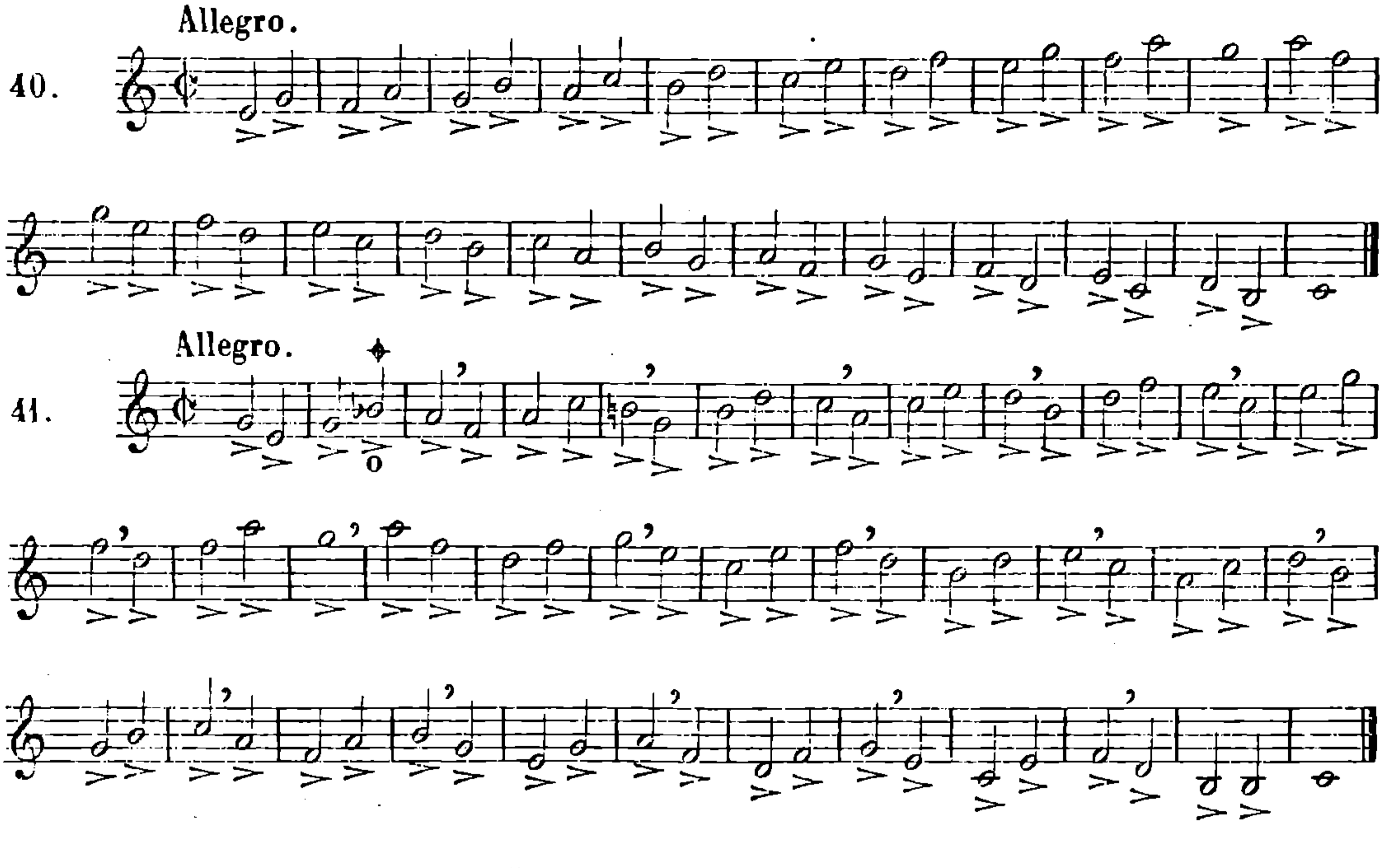
✦ Cette note étant un peu basse, il faut ouvrir le pavillon plus que pour les notes ordinaires.

Allegro.

40.

Allegro.

41.



EXERCICE DE TIERCES
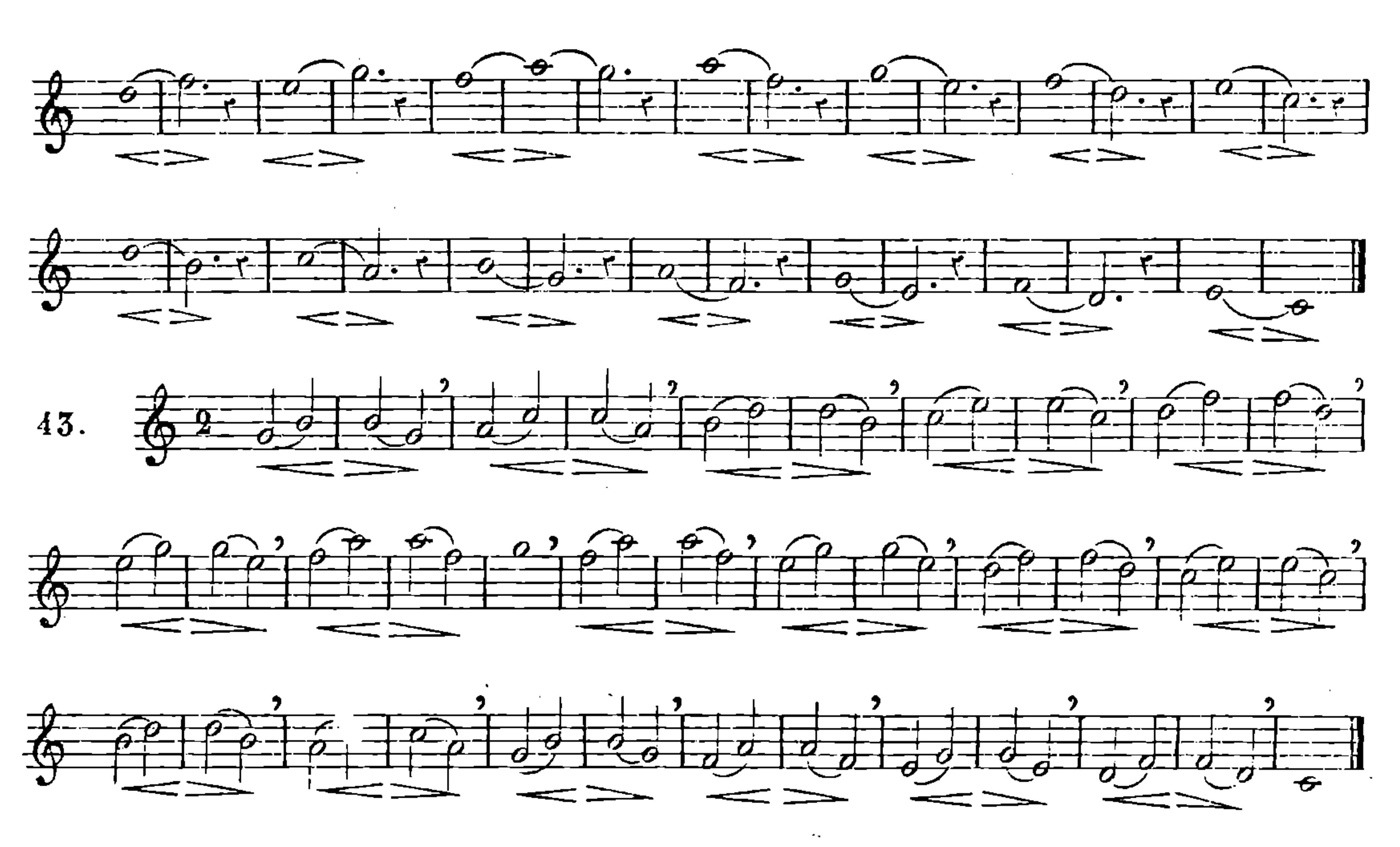
Pour filer les sons.

All° moderato.

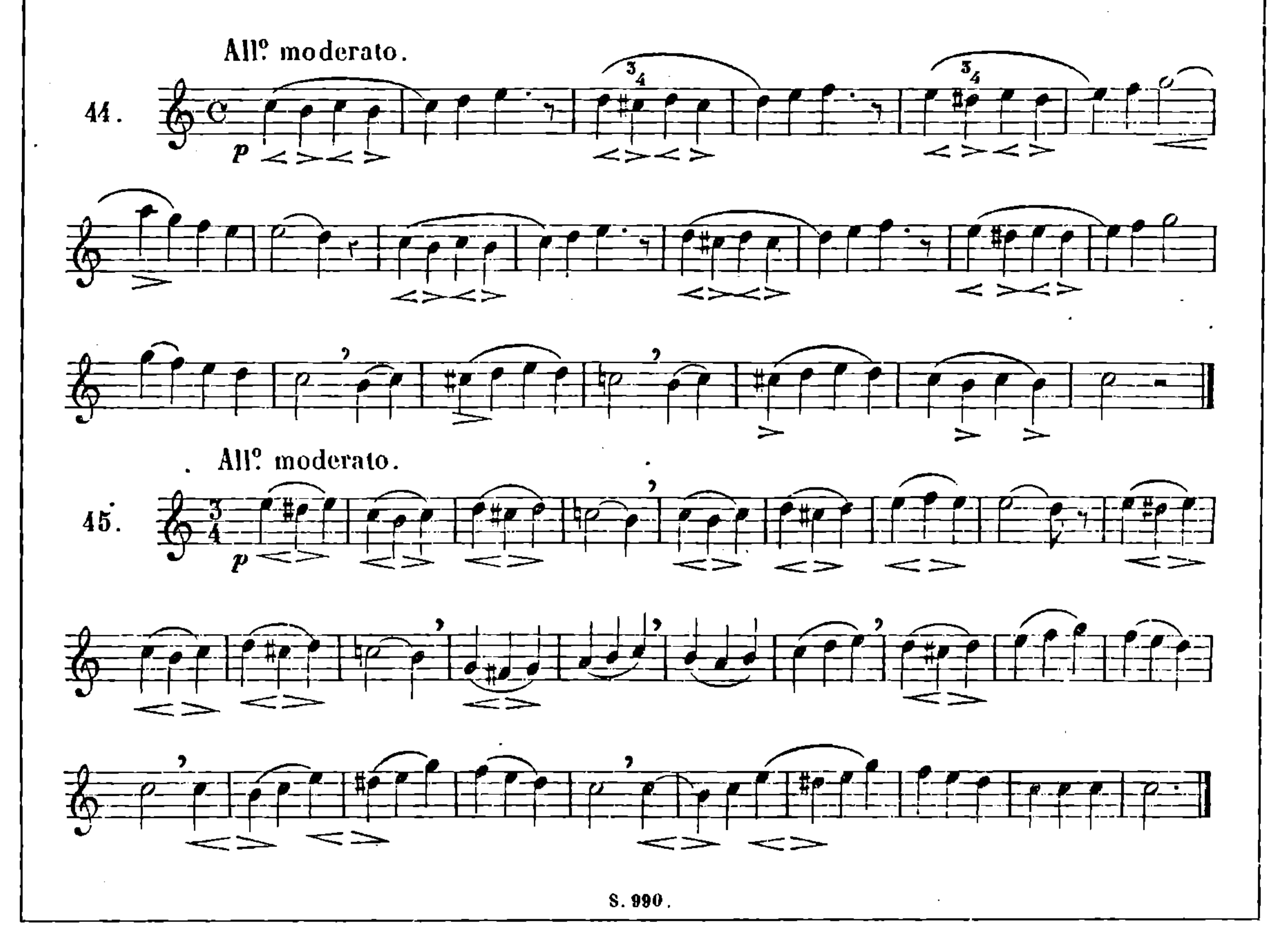
42.
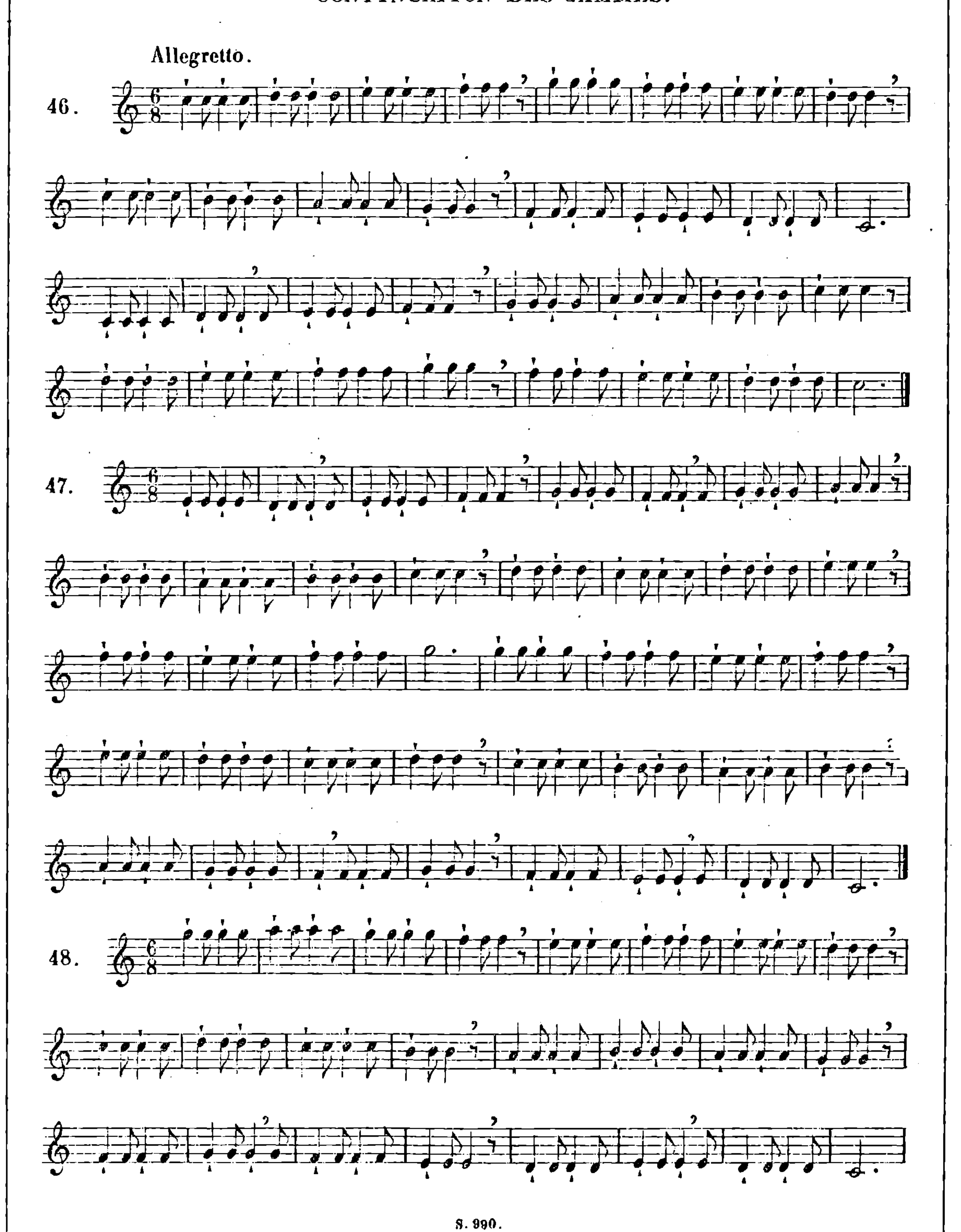






EXERCICES POUR ÉGALISER LES SONS.
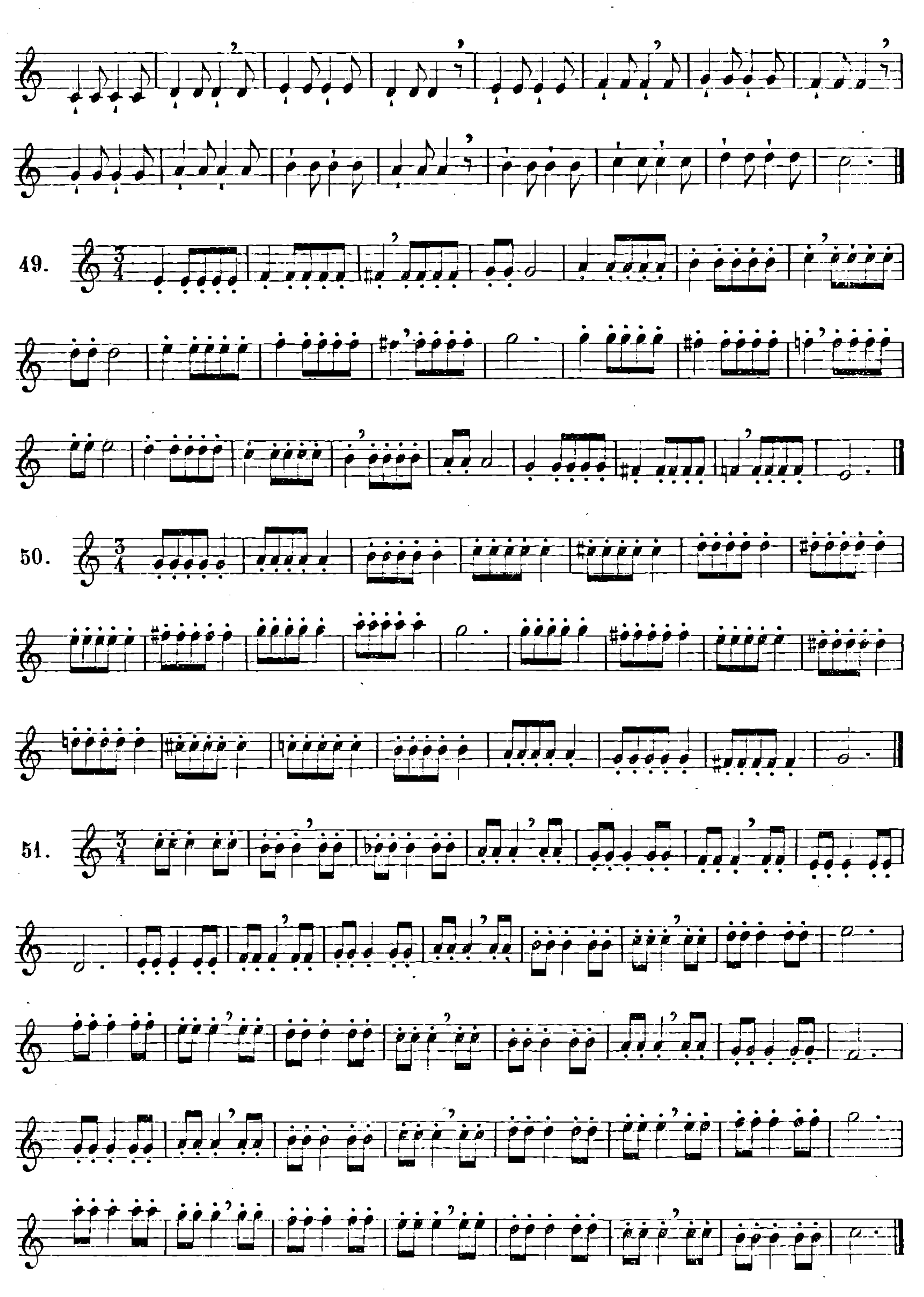


Diminuez le son des notes ouvertes et arrondissez celui des notes bouchées.

Egalisez le plus possible les sons ouverts et bouchés.

L'Accent vertical (ꞌ) placé au-dessus ou au-dessous d'une note, signifie que le son de cette note doit être très bref.

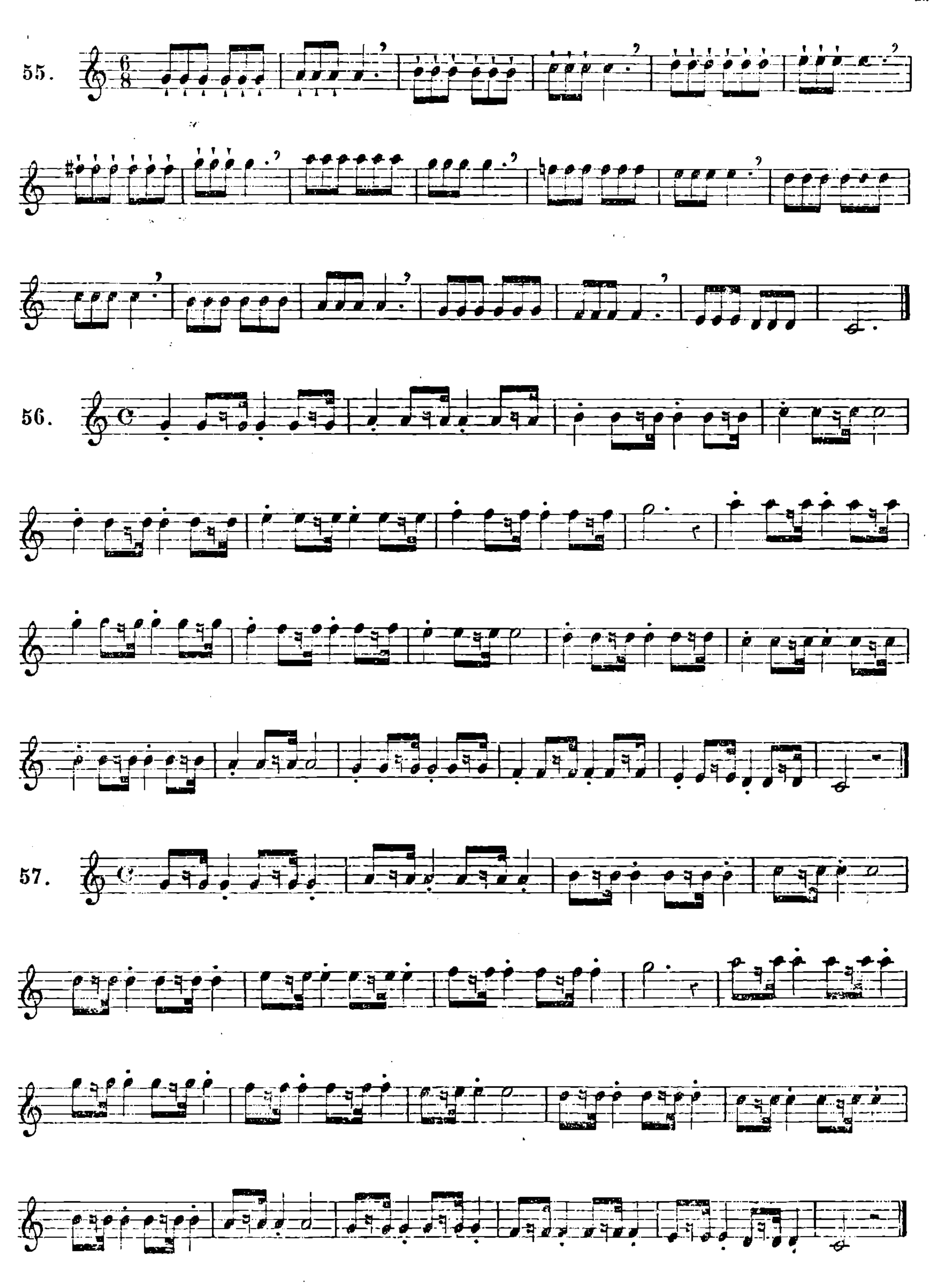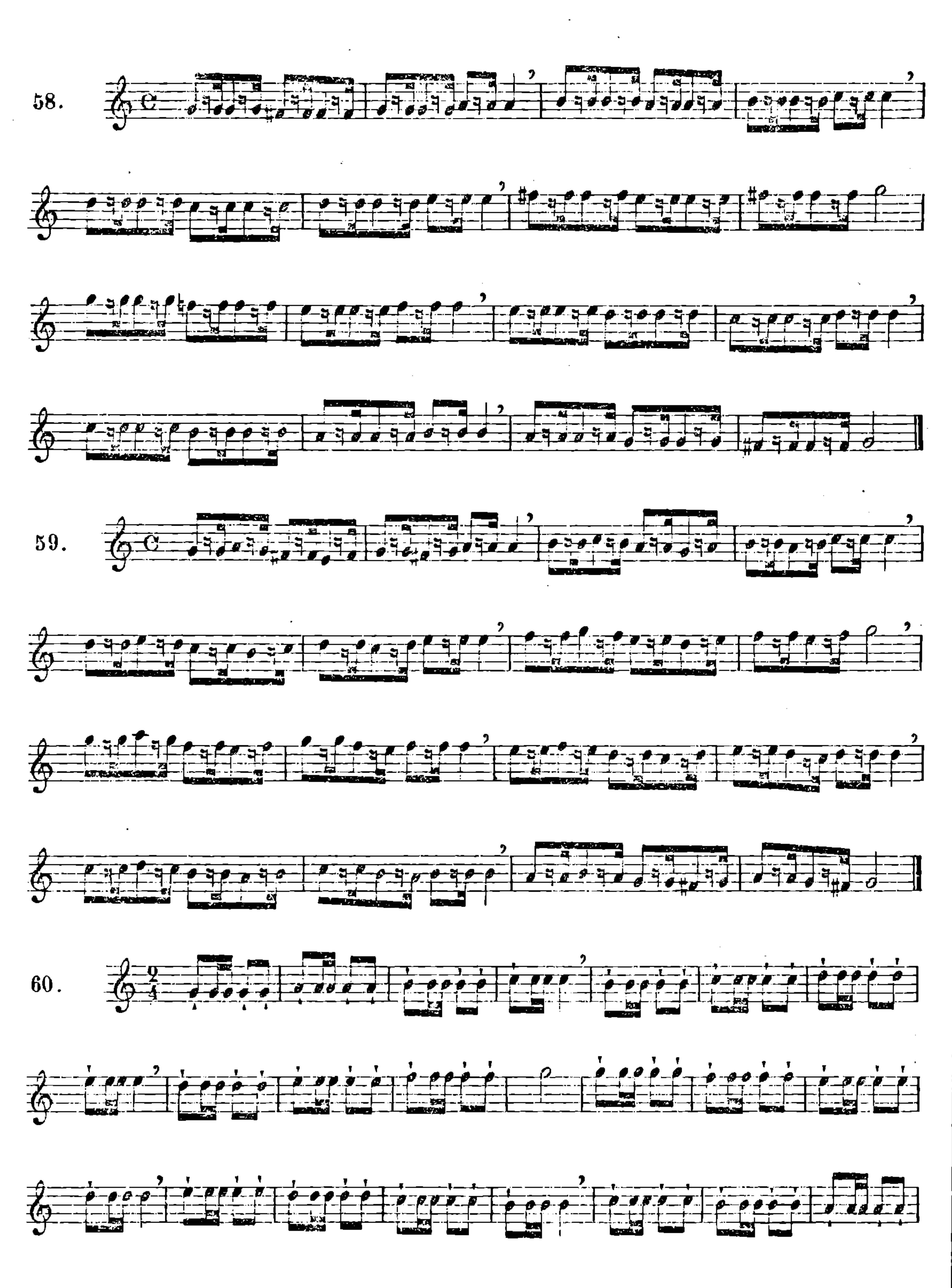



49.
50.
51.
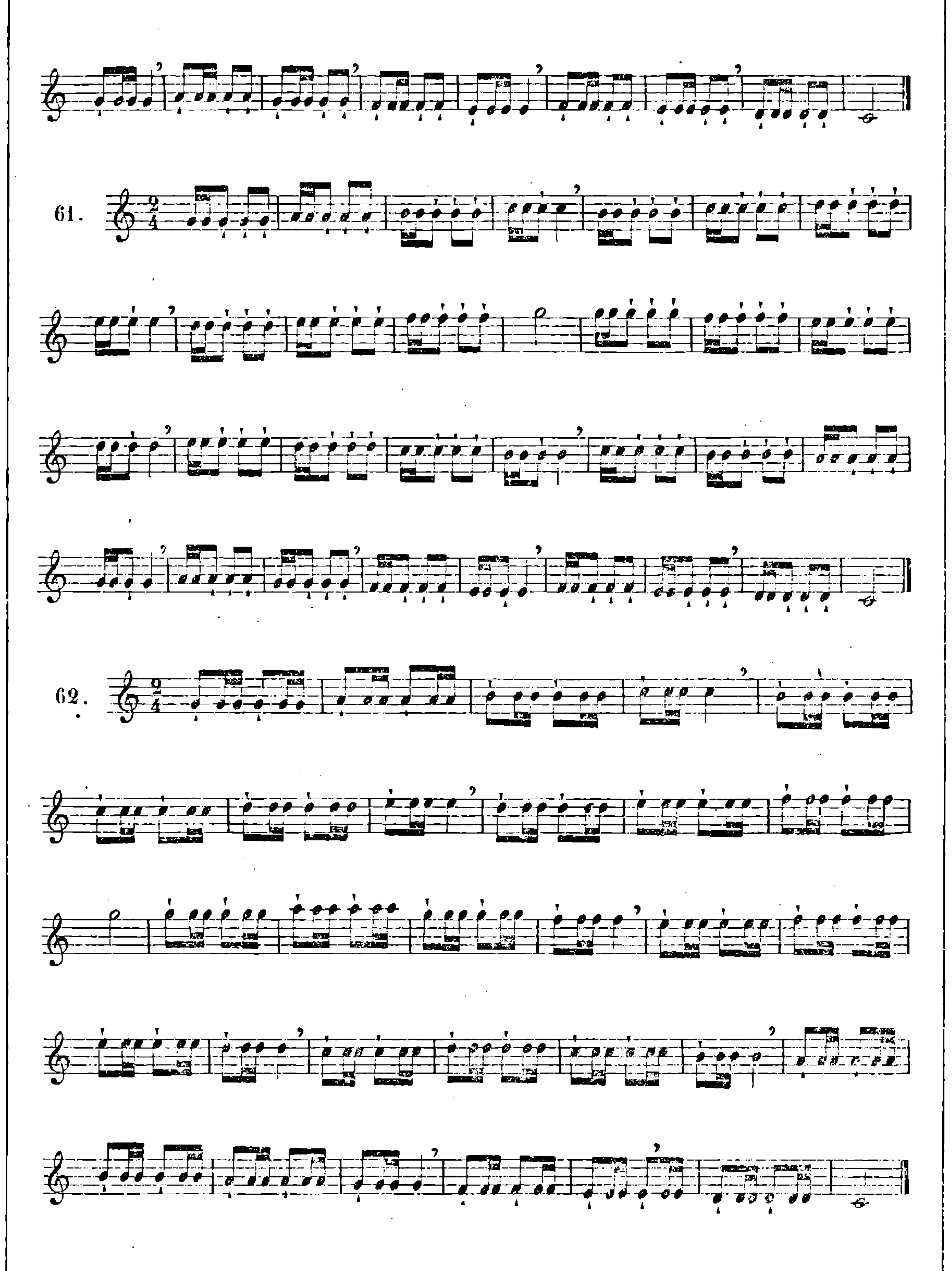
52.

53.
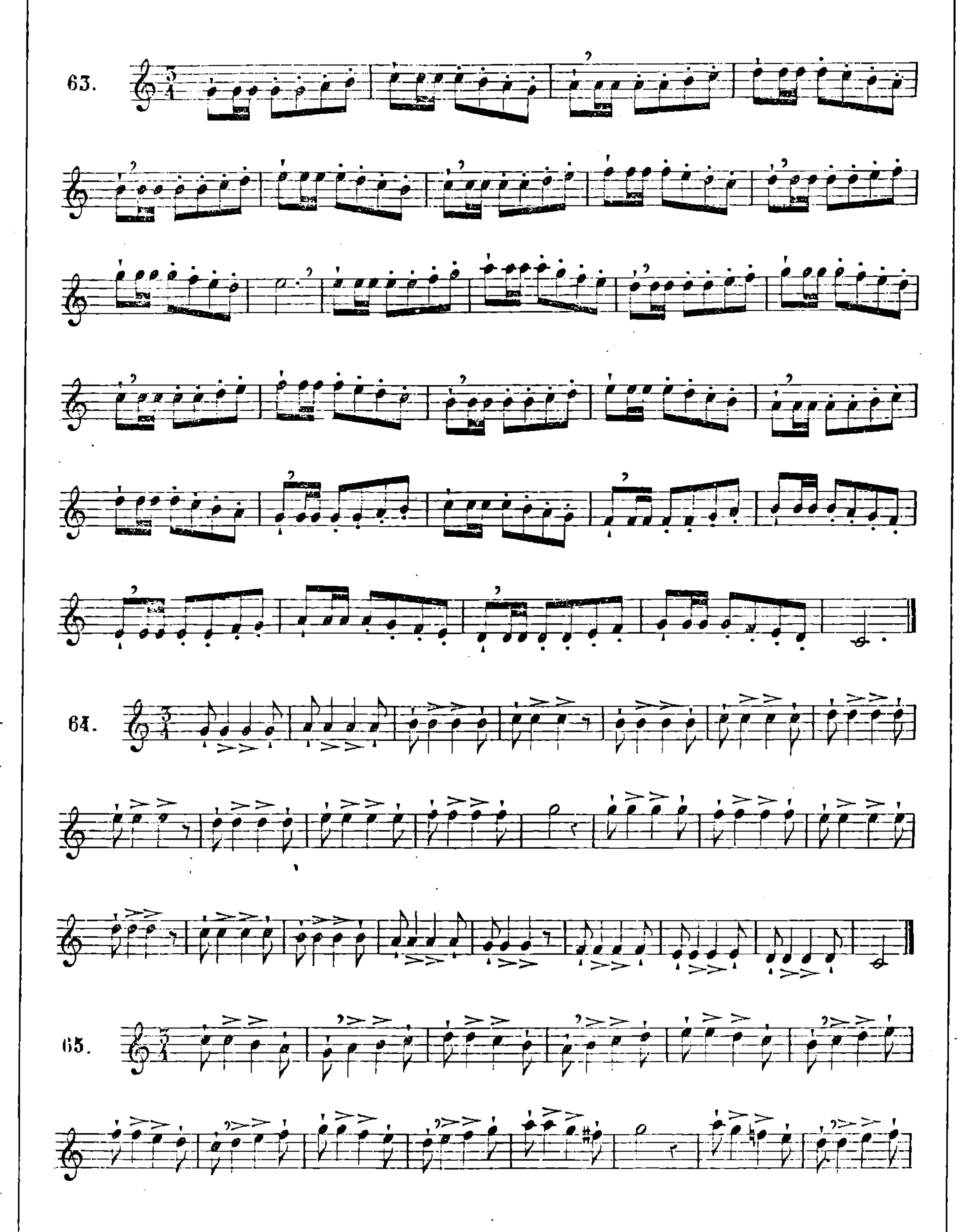
54.
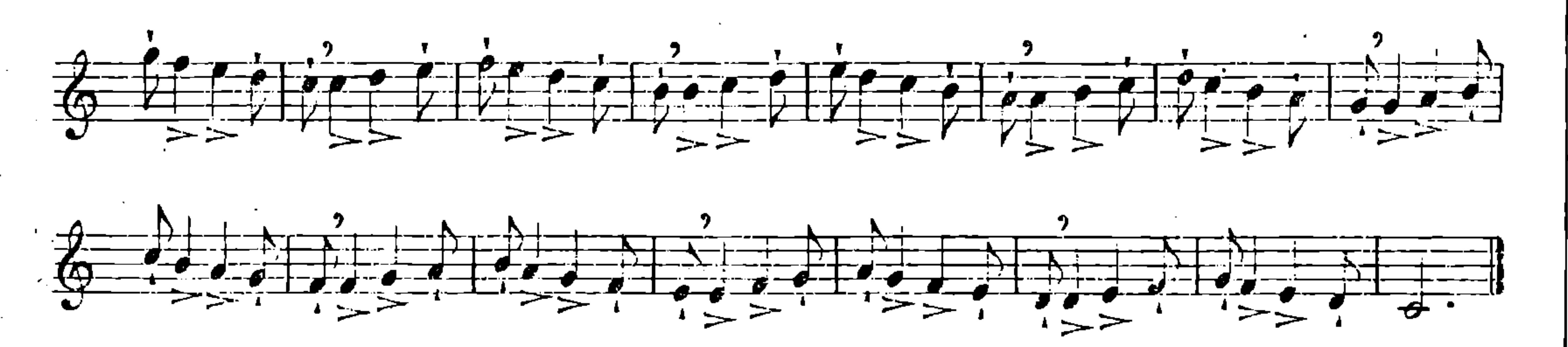

55.
56.
57.


58.
59.
60.


61.
62.
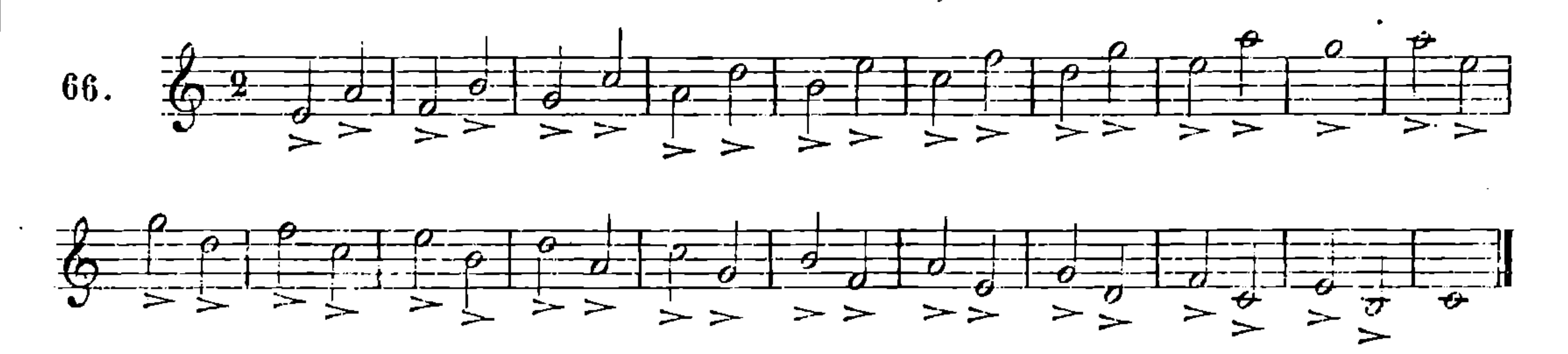
Toutes les nôtes syncopées doivent être attaquées franchement et le son, au lieu d'augmenter, doit aller en diminuant.





EXERCICE DE QUARTES
pour attaquer les sons.
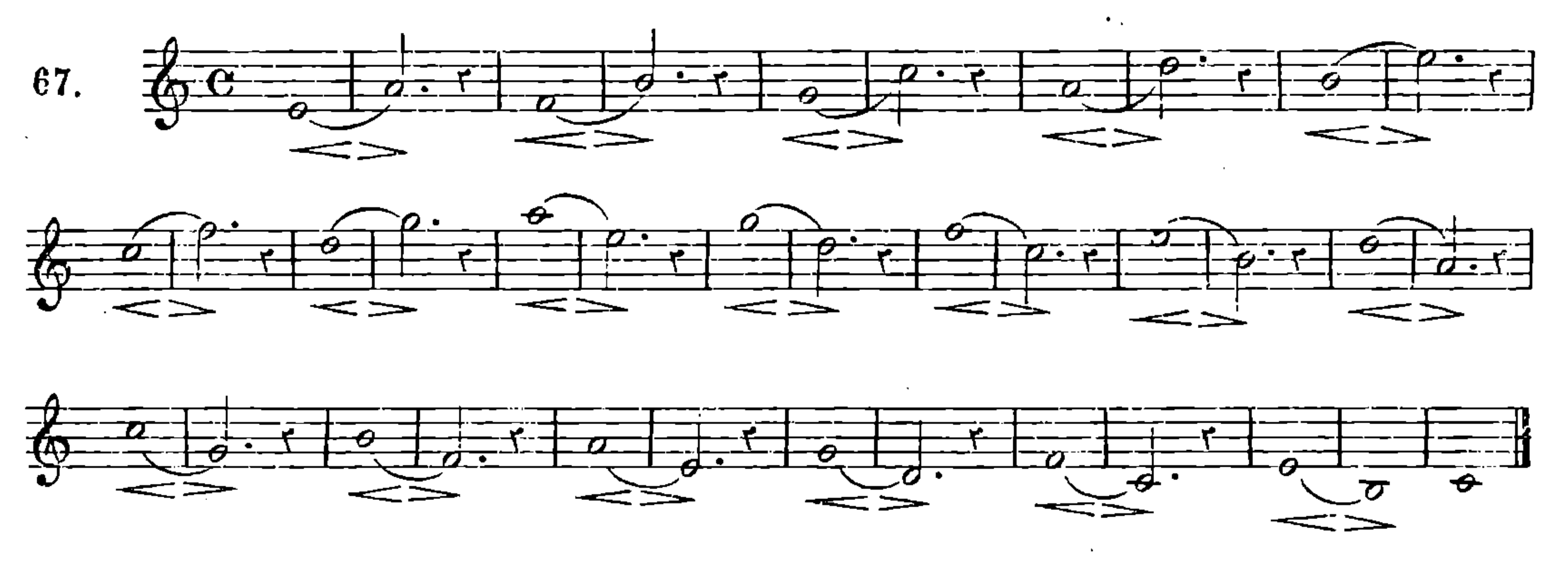
66.



Attaquez fortement toutes les notes; mais ne donnez à chacune d'elles que les 3/4 de leur valeur.

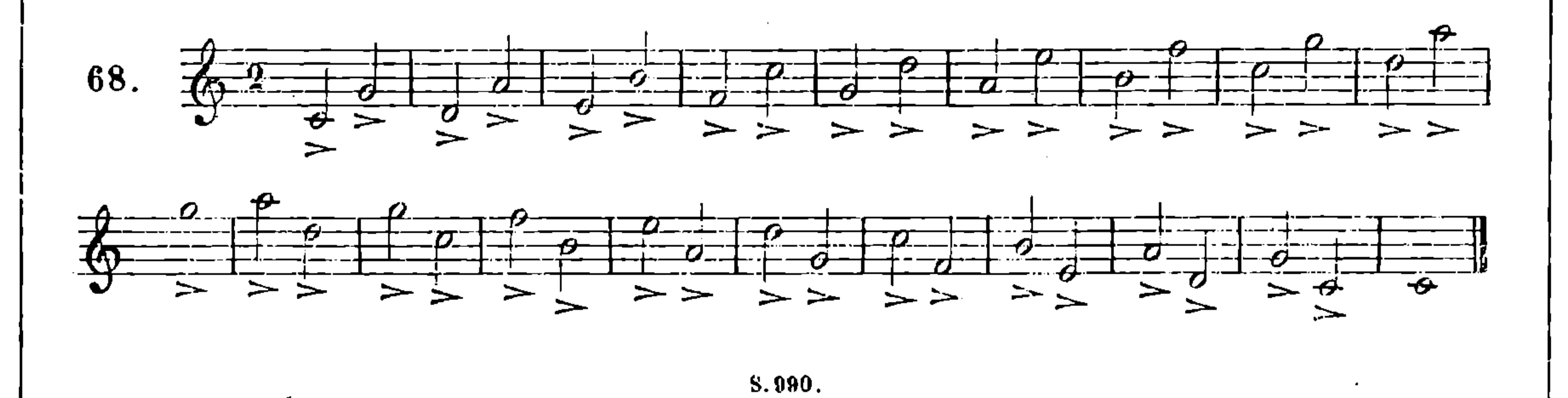
EXERCICE DE QUARTES
pour filer les sons.

67.
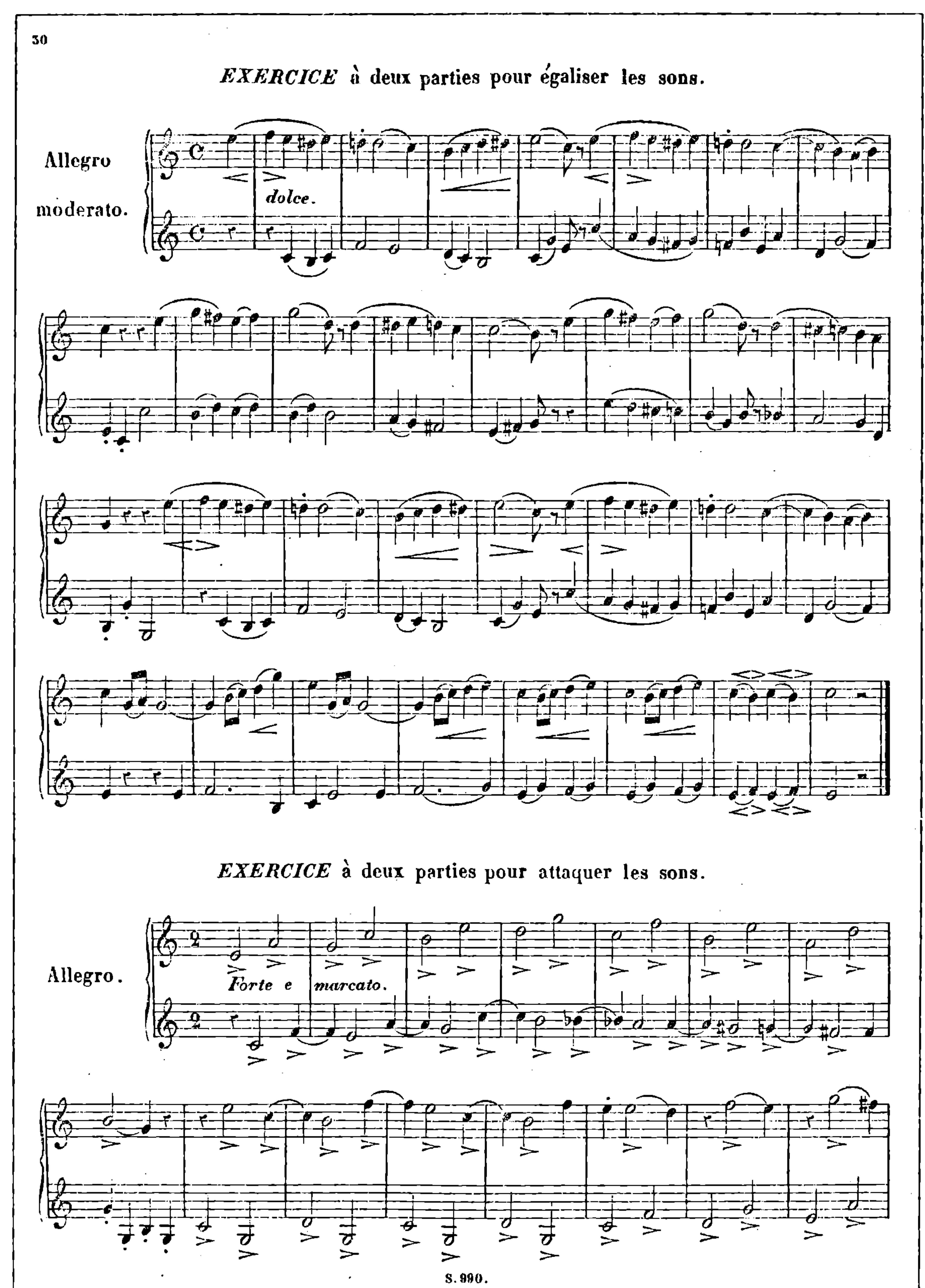


EXERCICE DE QUINTES
pour attaquer les sons.

68.
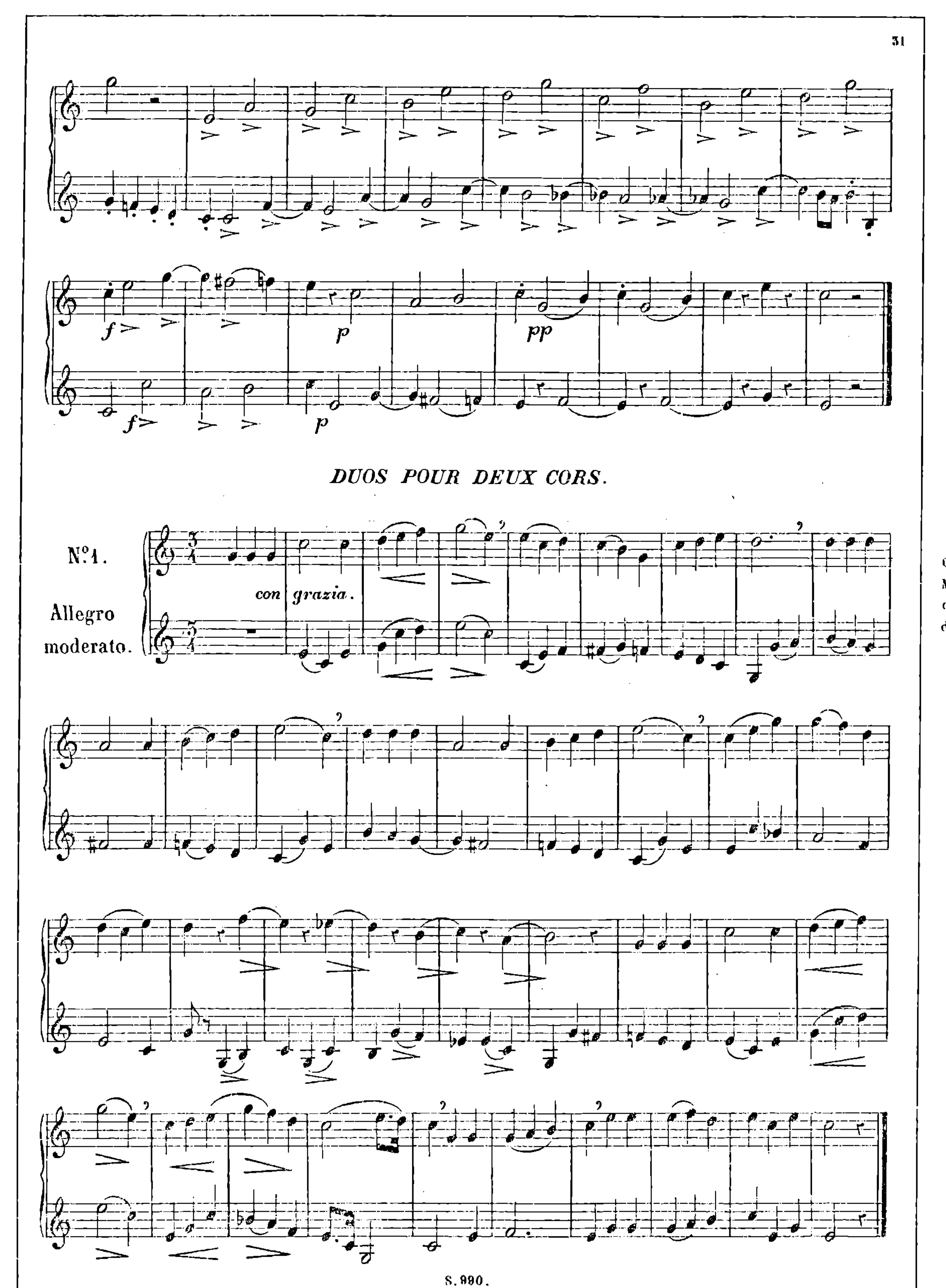


EXERCICE à deux parties pour égaliser les sons.

Le signe < indique qu'il faut augmenter le son. Le signe contraire > signifie qu'il faut le diminuer.
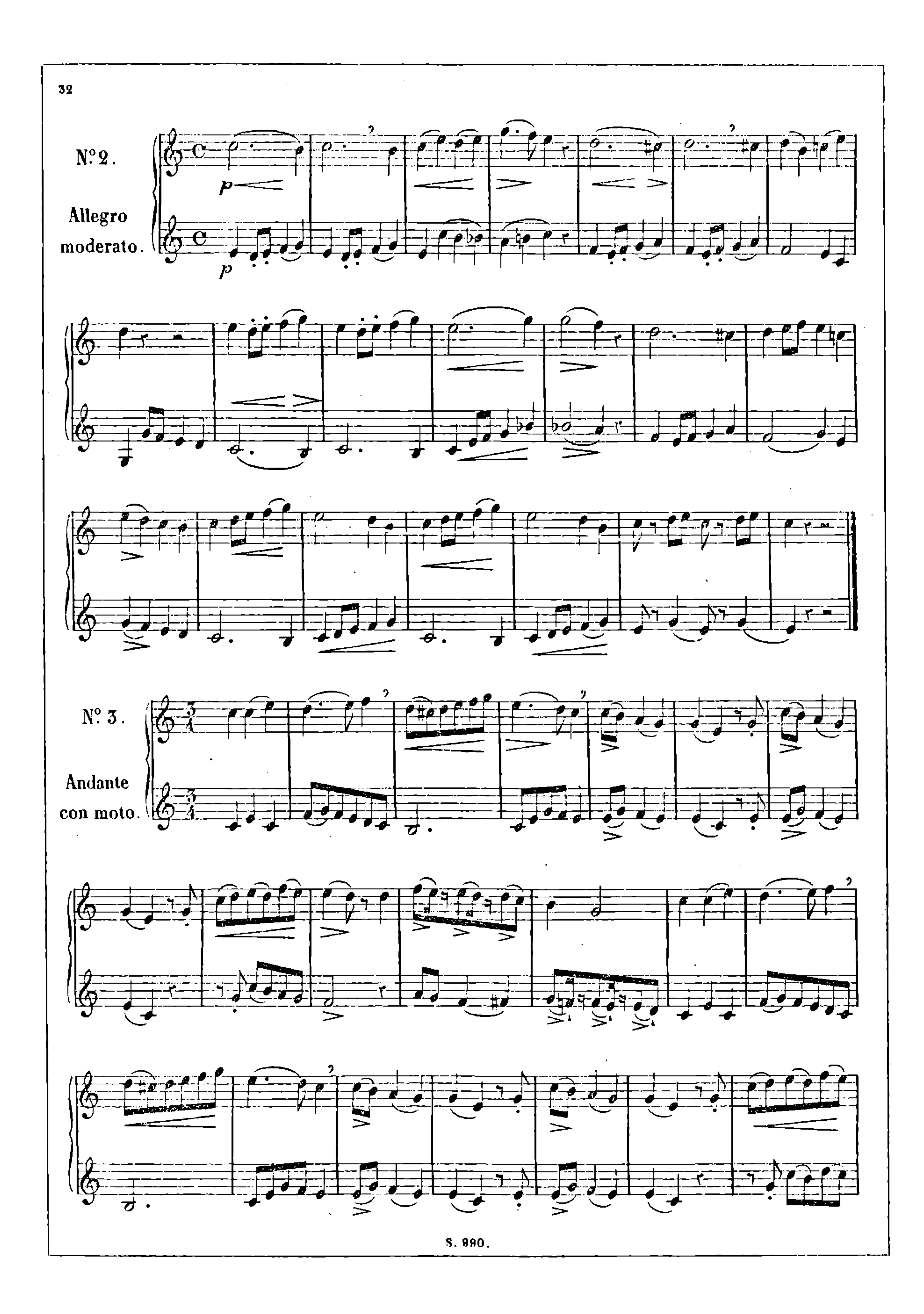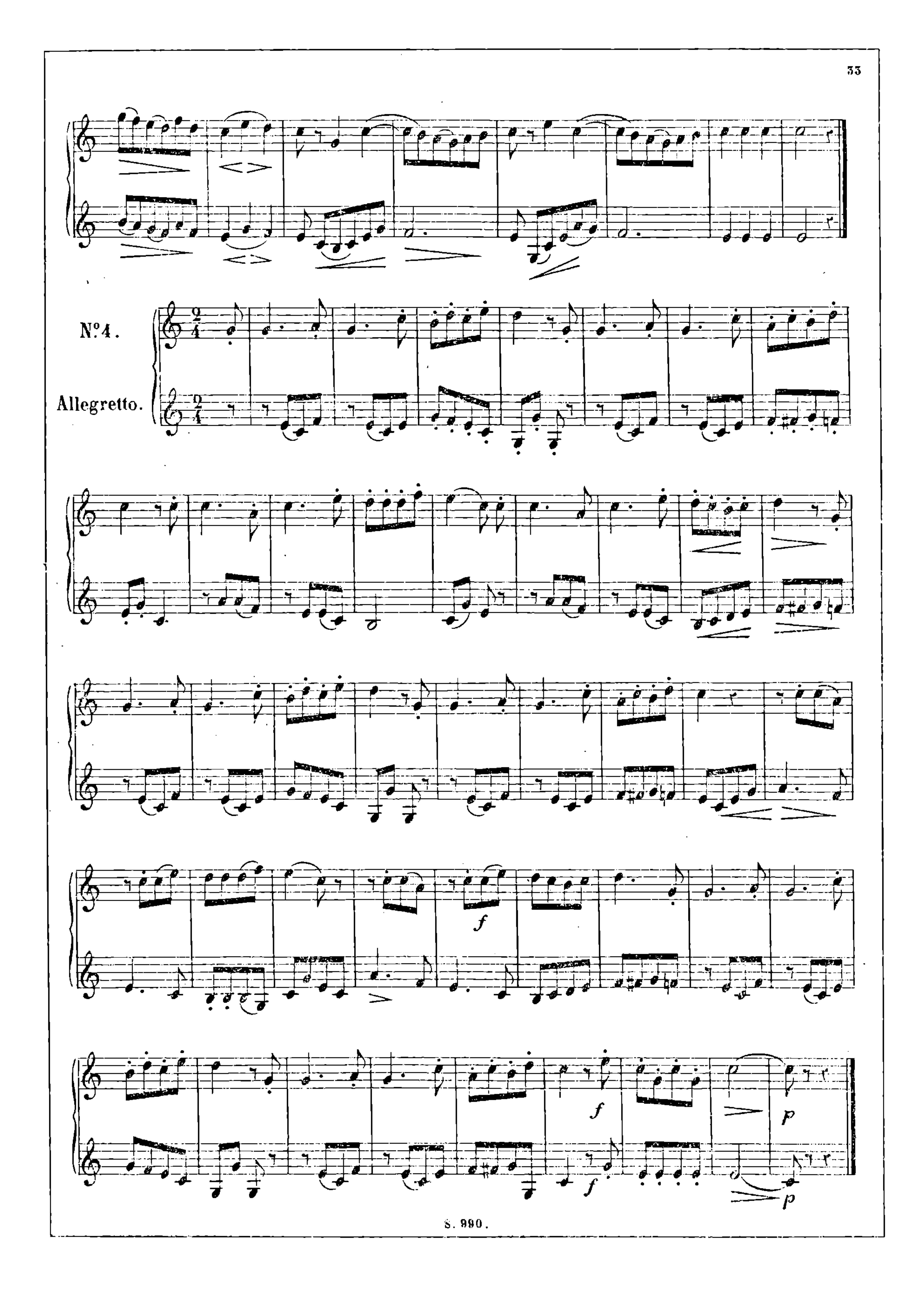


EXERCICE à deux parties pour attaquer les sons.

Même recommandation qu'au numéro 66.



On se servira des tons de Mi♭ ou de Fa pour exécuter les Duos contenus dans cette méthode.


Nº 2.
Allegro moderato.
p
p
Nº 3.
Andante con moto.



N°4.
Allegretto.
f
f
p
p

DU TRILLE (1)

Le Trille que beaucoup de personnes ont appelé et appellent encore mal à propos cadence, (2) est un des agrémens les plus difficiles à exécuter avec perfection sur le Cor; il résulte du battement successif et coulé de deux notes ayant entr-elles un ton ou un demi-ton d'intervalle. Ce battement doit être plus ou moins accéléré, selon le caractère du morceau où il est placé.

Le mode de faire le trille enseigné par les méthodes que l'on a publiées depuis quelques années me paraît vicieux en ce que la langue doit rester entièrement étrangère à son exécution, tandis que les lèvres agissent seules pour passer de la note inférieure à la note supérieure. Sans vouloir traiter à fond cette question de controverse et passer en revue tous les inconvéniens qui ressortent d'un pareil principe, je ne puis cependant m'empêcher d'en livrer quelques uns à l'appréciation de mes lecteurs.

D'abord, le trille fait avec les lèvres a toujours quelque chose de faible, de timide qui contraste souvent d'une manière choquante avec le style du morceau où il est employé. Ensuite il est souvent chevrotté, parce qu'à mon avis les lèvres sont impuissantes à agir avec l'extrême vivacité que parfois il exige. Enfin ce mouvement (on pourrait presque dire convulsif) des lèvres, sorte de contraction nerveuse, fait grimacer la figure et éprouver au menton un tremblement désagréable qui peut réagir sur la main gauche.

C'est au contraire la langue, et la langue seule qui doit travailler à produire le trille; ses mouvemens même les plus rapides restent concentrés dans la bouche sans aucune manifestation extérieure: le trille, fait ainsi, a l'avantage d'être en même temps coulé avec plus d'égalité et battu avec plus de vitesse, surtout dans les notes aigues.

MANIÈRE DE FAIRE LE TRILLE.

Le trille n'étant pas susceptible d'être fait avec la même facilité sur toutes les notes de la gamme, il faudra d'abord s'exercer sur les sons ouverts plus favorables à cet agrément que les sons bouchés.

La langue émettra avec douceur le premier son, comme dans le coup de langue ordinaire; puis pour faciliter le passage alternatif de la note inférieure à la note supérieure, elle fera de légers battemens sur le bord interne des lèvres, en soutenant le souffle avec force; ces battemens doivent être pour ainsi dire ondulés, en sorte que la langue ne frappe aucun coup.
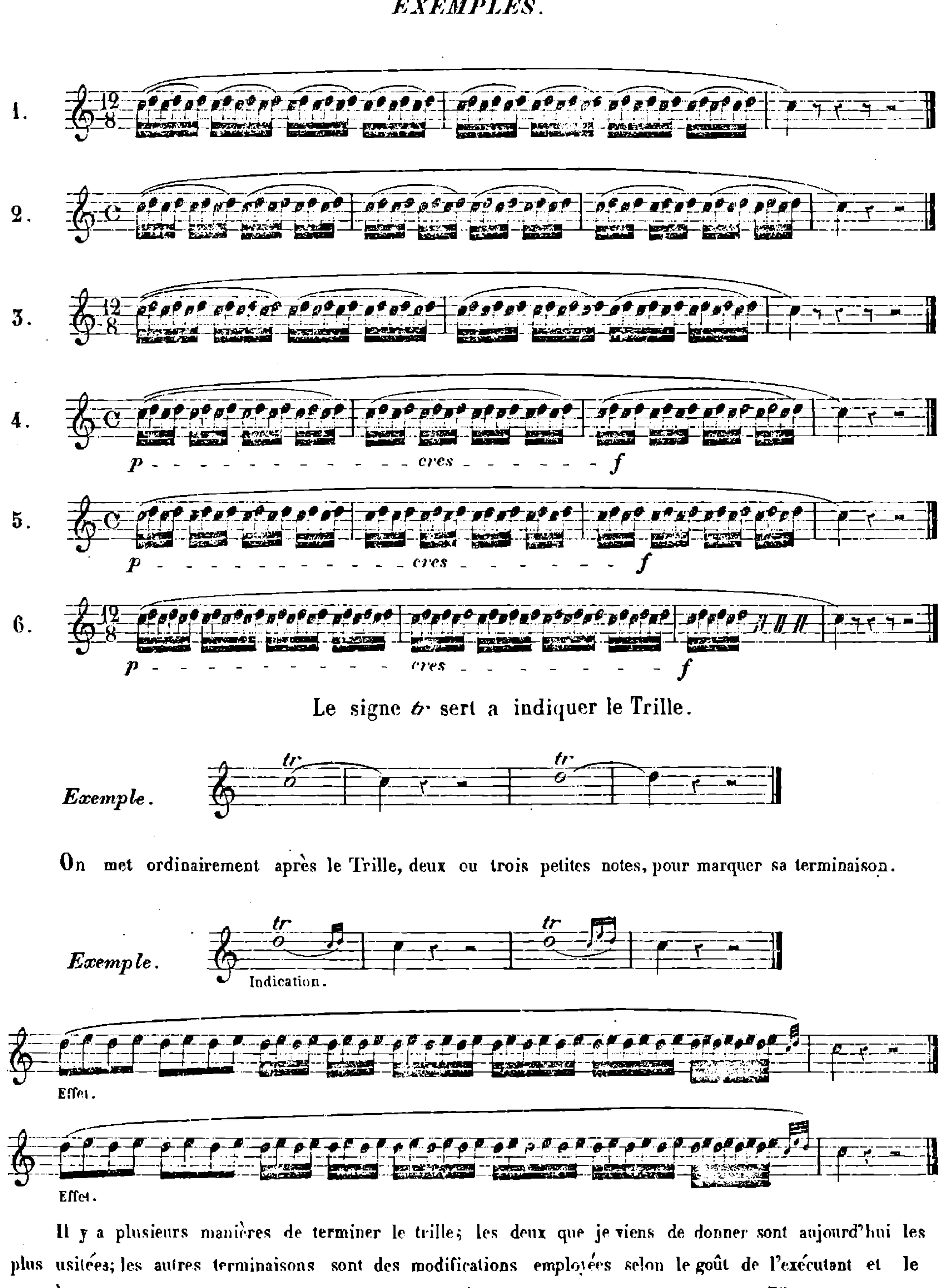
Il est facile de se faire une idée exacte du jeu mécanique de la langue dans le trille: après avoir frappé la note, elle se porte en avant, et vient, comme je l'ai dit plus haut, éffleurer le bord interne des lèvres, puis se retire sur elle-même par un mouvement rétroactif, et ainsi de suite jusqu'à expiration du souffle. Ce va et vient continuel (si je puis m'exprimer ainsi), lie ensemble les deux notes coulées, et produit le trille.

Il faut surtout donner la même valeur à chacune des deux notes, les couler également sans les saccader, et en accélérer progressivement le battement jusqu'à ce que l'on soit parvenu à faire le trille d'un mouvement rapide. Ce n'est que par un travail constant et opiniâtre que l'on parviendra à acquérir de la célérite et de l'égalité dans le battement des notes, et par conséquent à se rendre maître du trille.

Avant de commencer les exemples suivans, l'élève aura soin d'aspirer le plus d'air possible, afin de les jouer d'une seule respiration; et il ne perdra pas de vue qu'il faut aussi que les coulés se tiennent le plus possible et que leur séparation soit à peine marquée.

(1) Je ne donne ici que la partie du trille qui enseigne la manière de le faire. La préparation et la terminaison se trouvent réunies aux agrémens de la musique voyez la page 76.

(2) Le mot Cadence s'emploie en musique pour désigner la terminaison d'une phrase ou repos momentané.



Commencez d'abord le trille lentement et augmentez-en peu-à-peu la vitesse.

Il y a plusieurs manières de terminer le trille; les deux que je viens de donner sont aujourd'hui les plus usitées; les autres terminaisons sont des modifications employées selon le goût de l'exécutant et le caractère du morceau qu'il joue; j'en fais mention à la continuation du Trille, page 78.

CONTINUATION DES GAMMES.

Il faut commencer toutes les gammes *Piano* et en augmenter le son jusqu'à la note la plus elevée.

✦ Le Point d'orgue 𝄐 sert à indiquer un repos.

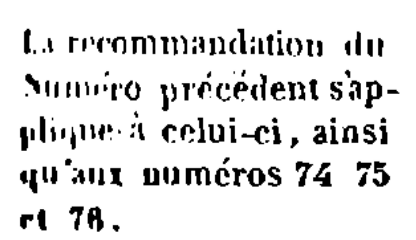
69.

p
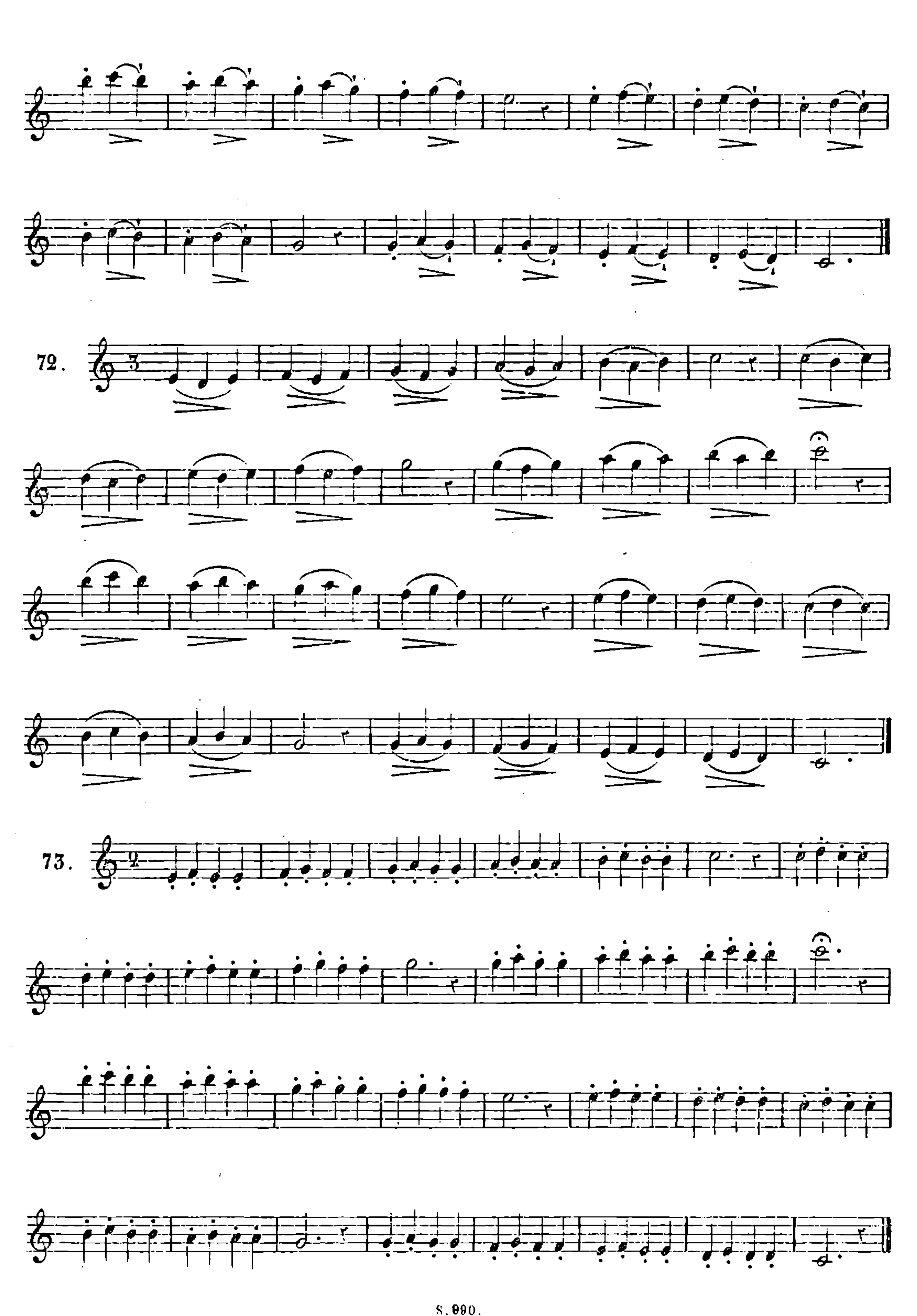
cres - *f*
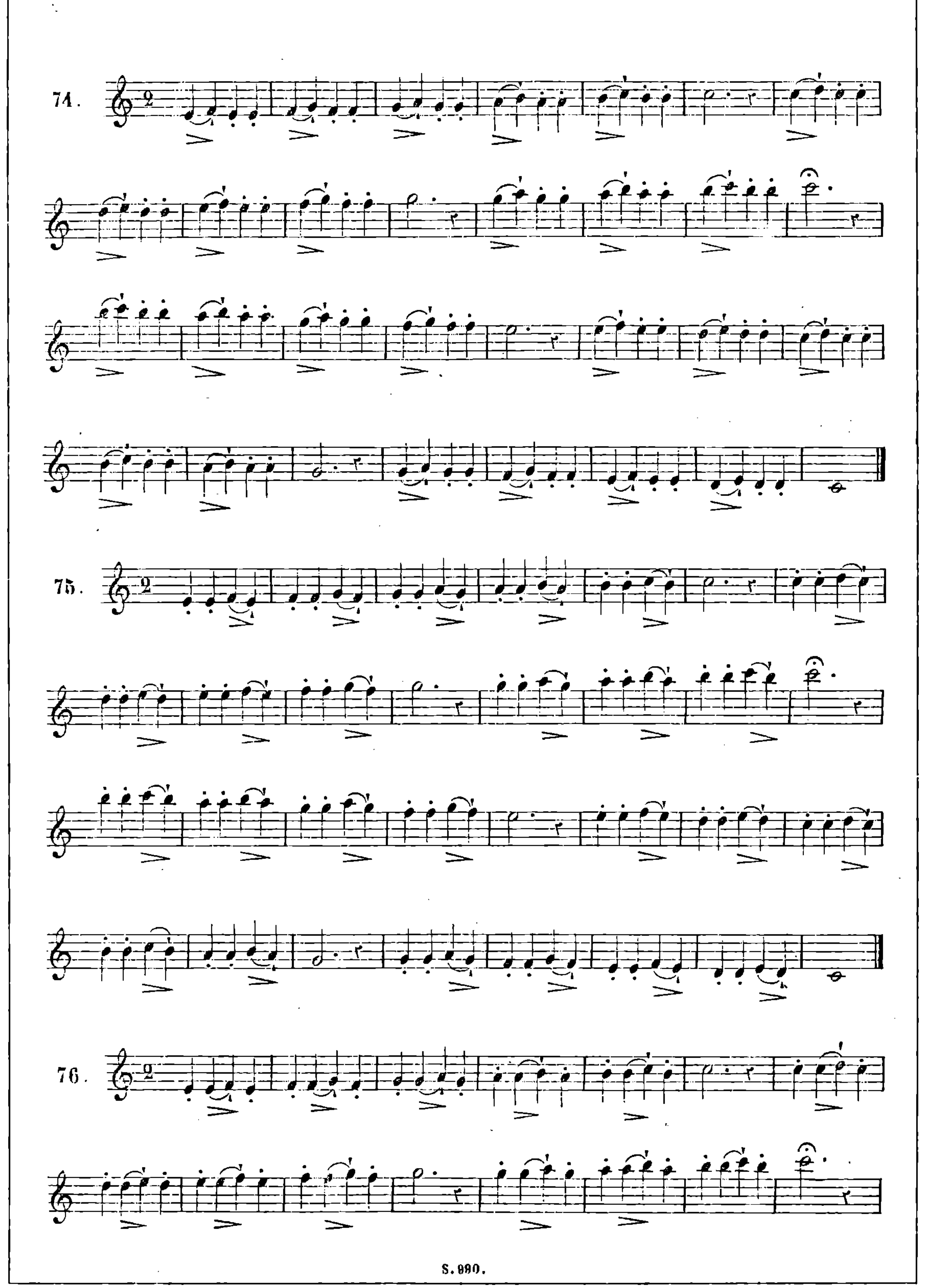
Il faut appuyer sur la première note de chaque coulé et quitter immédiatement celle qui suit.
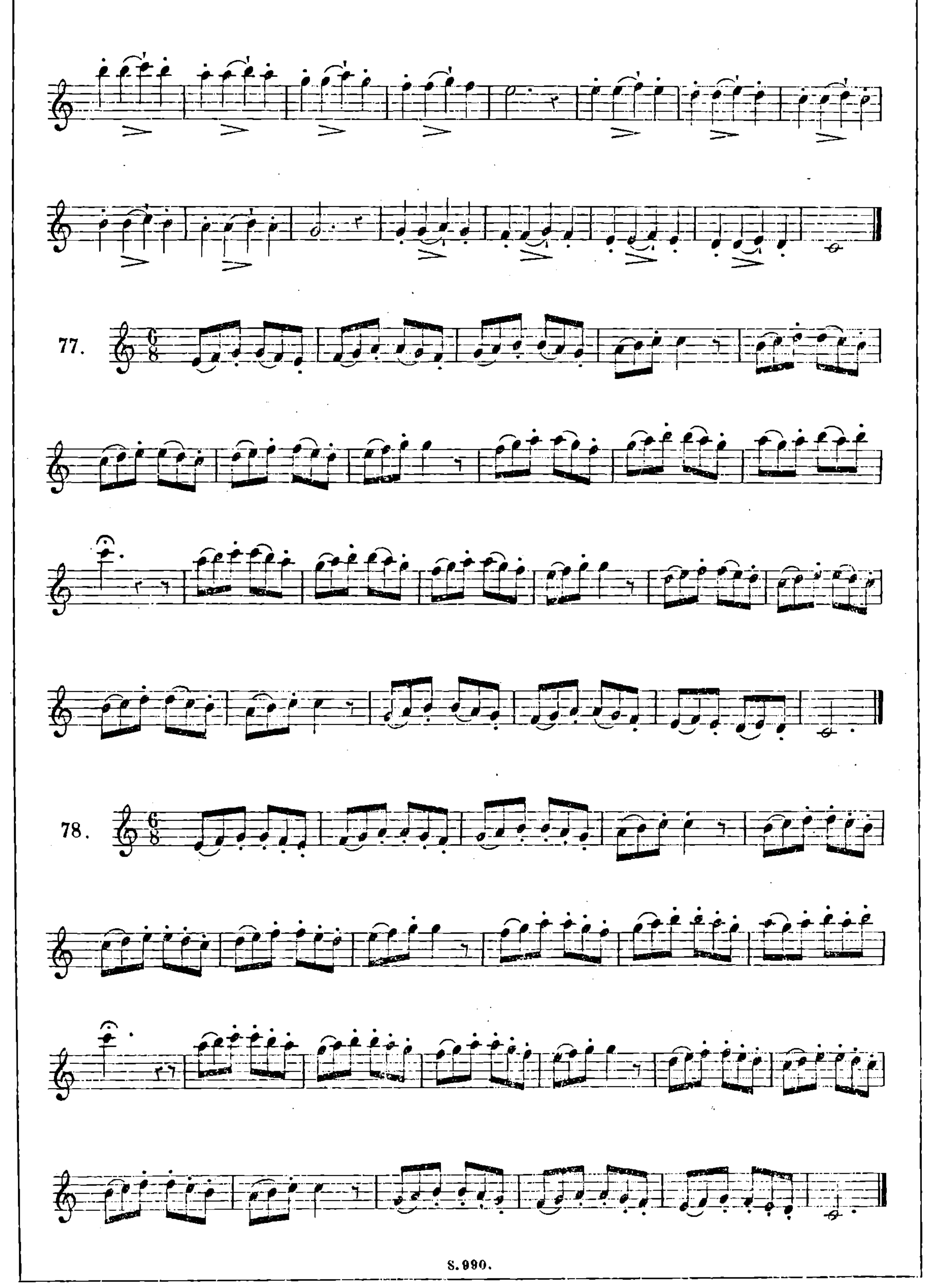
70.


La recommandation du Numéro précédent s'applique à celui-ci, ainsi qu'aux numéros 74 75 et 76.

71.


72.
73.


74.
75.
76.
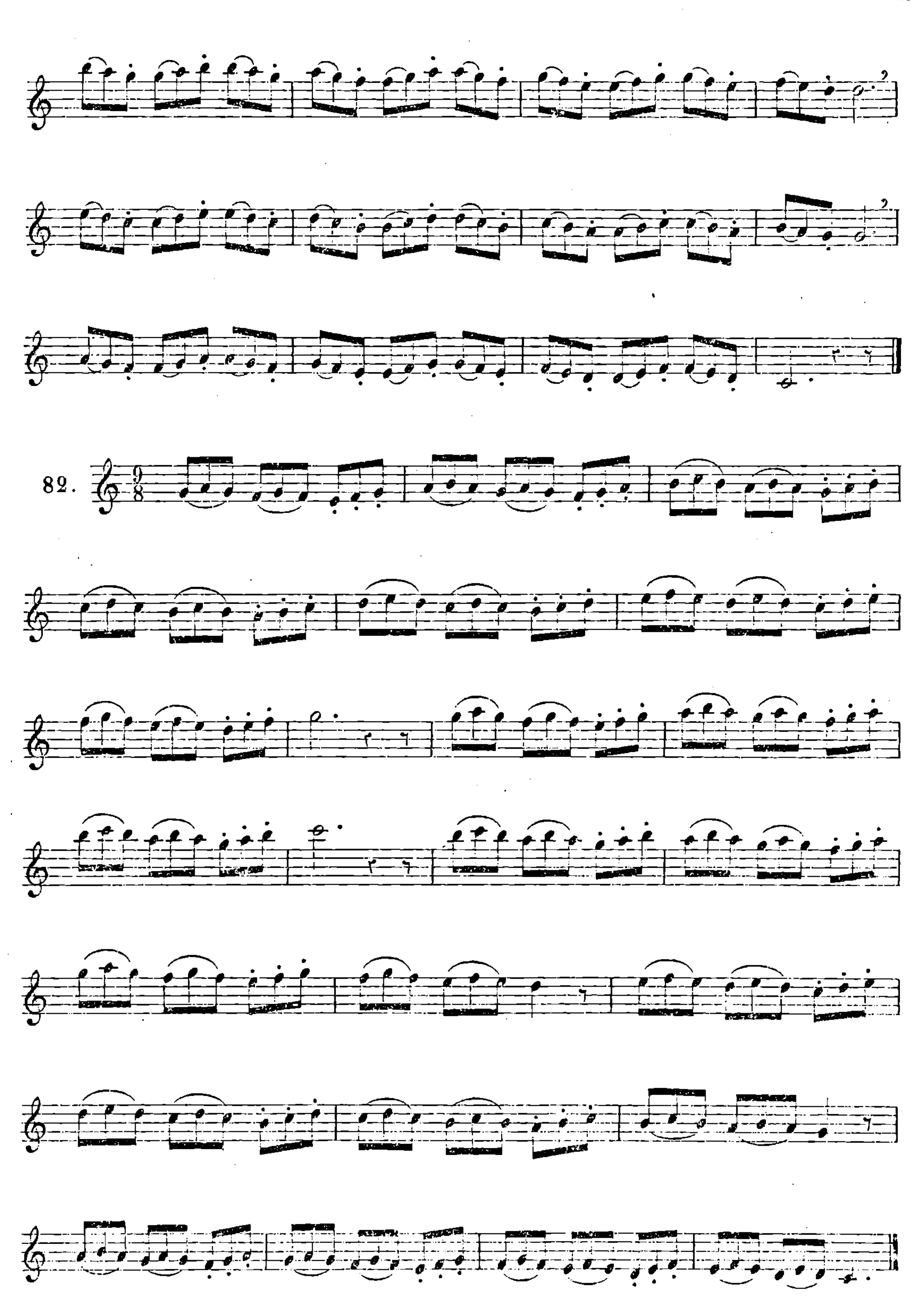

77.
78.

79.

[redacted] les coulés avec
[redacted] sur les notes su-
[redacted]rieures en détachant
[redacted] quatrième.

80.

81.


82.
9
8

DUOS POUR DEUX CORS.

Allegretto moderato.

Nº 5.

p con grazia.

p

f

f

dim.

p

p

cresc - - - - - - -

f
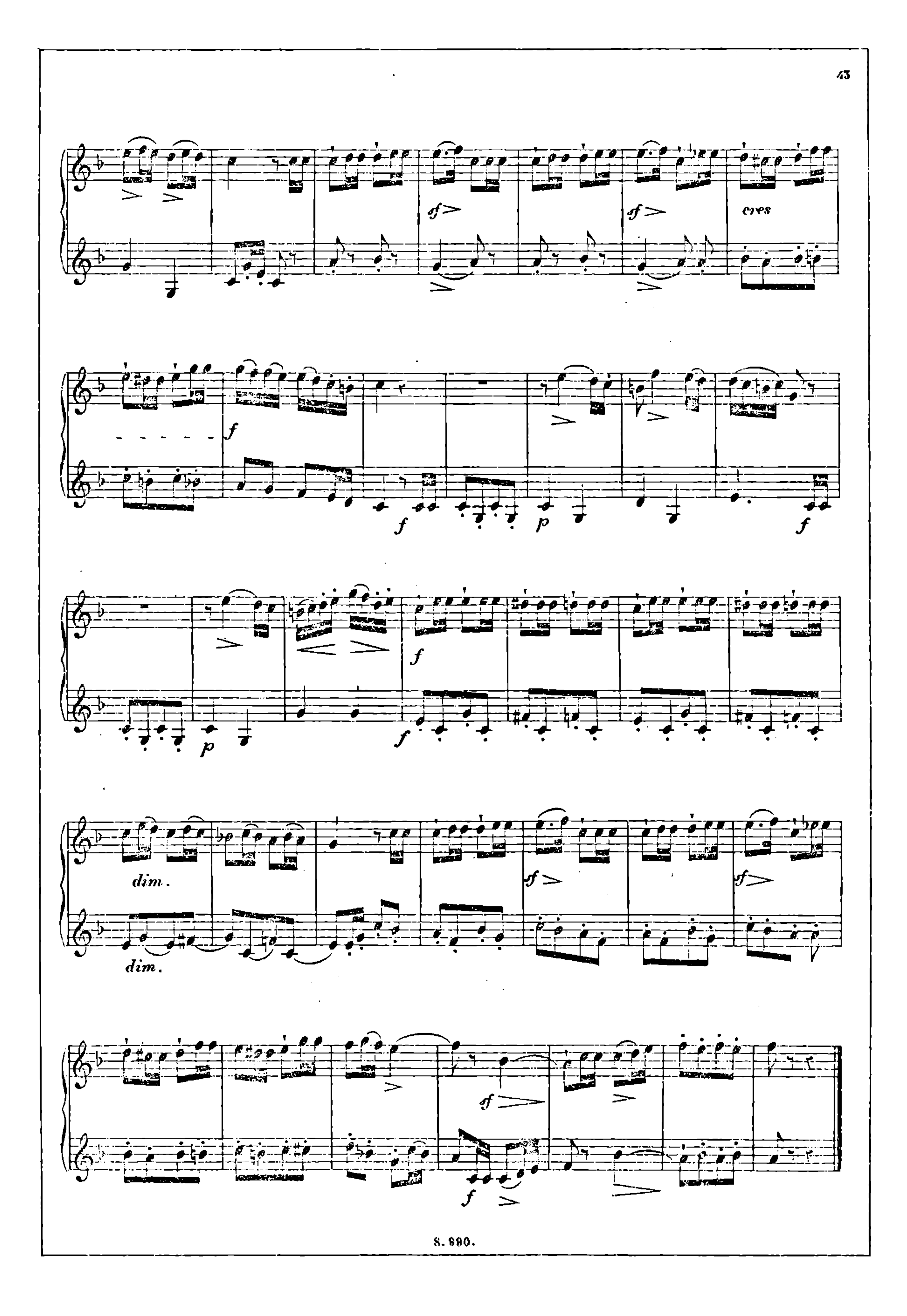
Allegretto.

Nº 6.
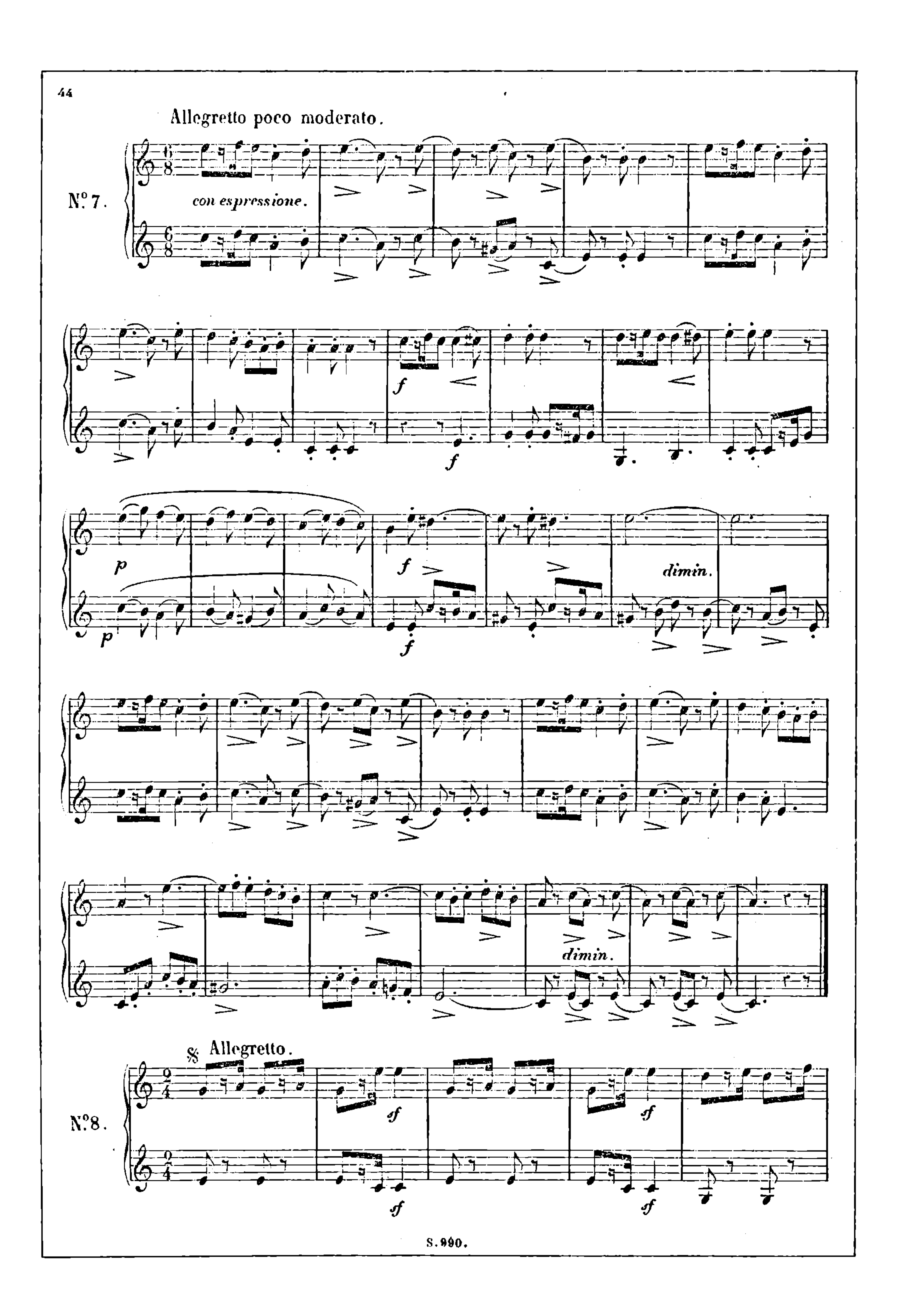
ben leggiero.
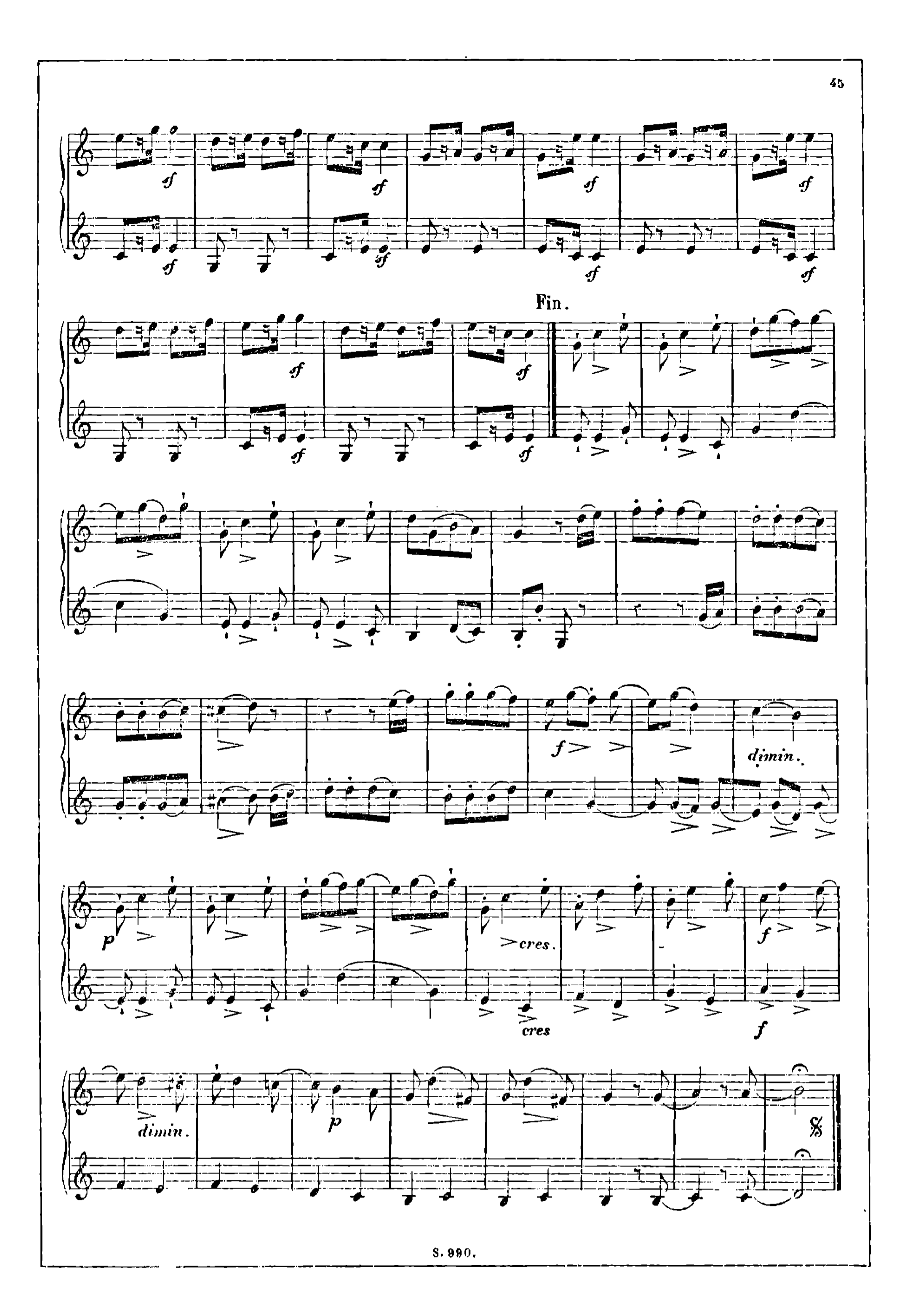
sf

sf



cres
f
p
dim.
dim.


Allegretto poco moderato.
Nº 7.
con espressione.
f
p
f
dimin.
dimin.
Allegretto.
Nº 8.
sf
sf



sf
Fin.
f
dimin.
p
cres.
cres
f
dimin.
p
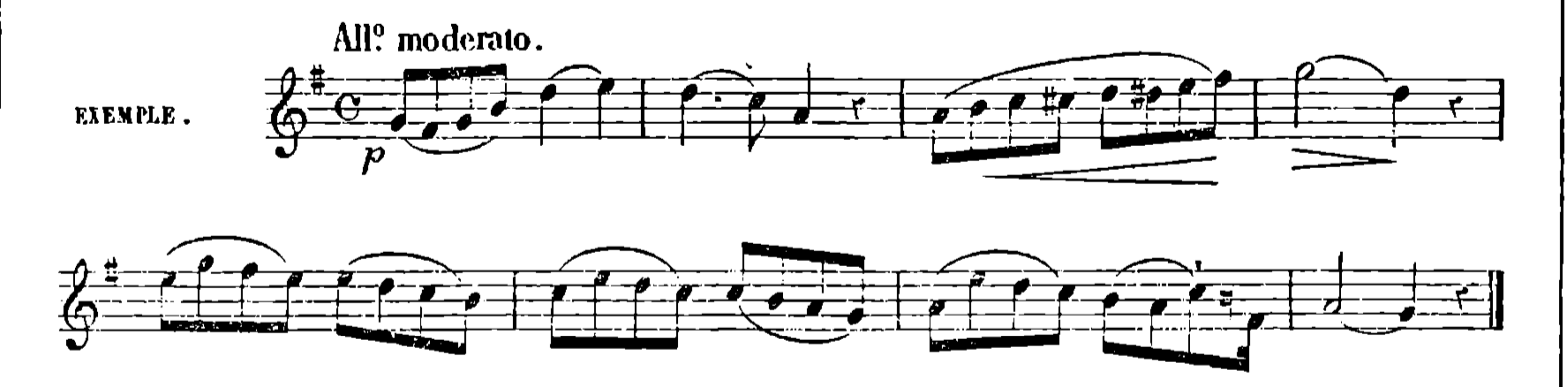
DE L'ARTICULATION.

Articuler, c'est exprimer avec clarté et précision toutes les parties qui composent un morceau; c'est plus :ore: c'est savoir donner aux phrases musicales un sens, une couleur en harmonie avec leur style, qui peut arier à l'infini en servant d'interprète à tous les sentimens.

Il serait très difficile, pour ne pas dire impossible de donner des règles générales et absolues d'articulation, puisqu'elle   non seulement d'une puissance physique, d'un jeu purement mécanique; mais encore d'un travail   , d'une conception profonde; elle dépend du caractère des mélodies et des traits, elle emprunte son charme au goût et au sentiment de l'exécutant, elle ressort des qualités de son âme et de la beauté de son organisation; et il me semble que ce sont là de ces choses qui se sentent, se comprennent; mais qu'il faut renoncer à vouloir analyser

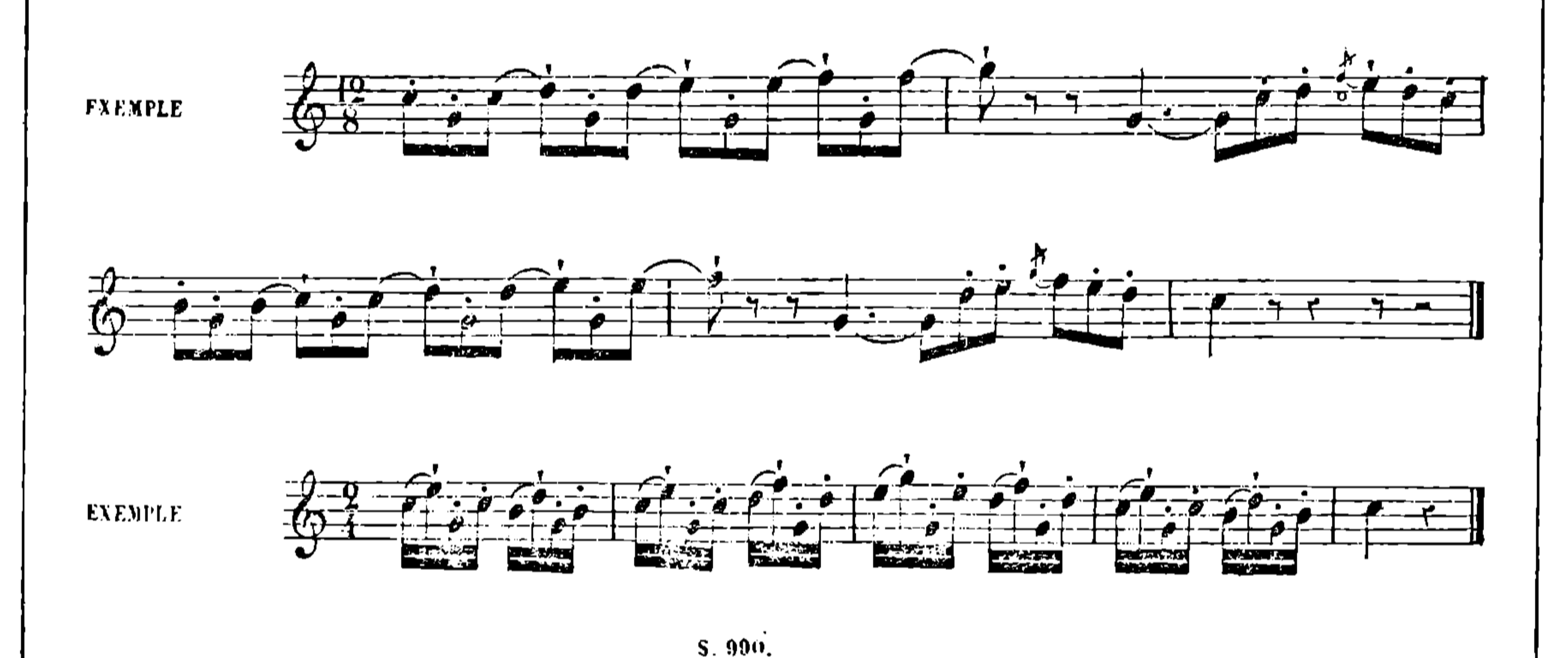
Je me bornerai donc à indiquer la manière de rendre les trois espèces d'articulations en usage et à assigner à chacune d'elles son véritable caractère.
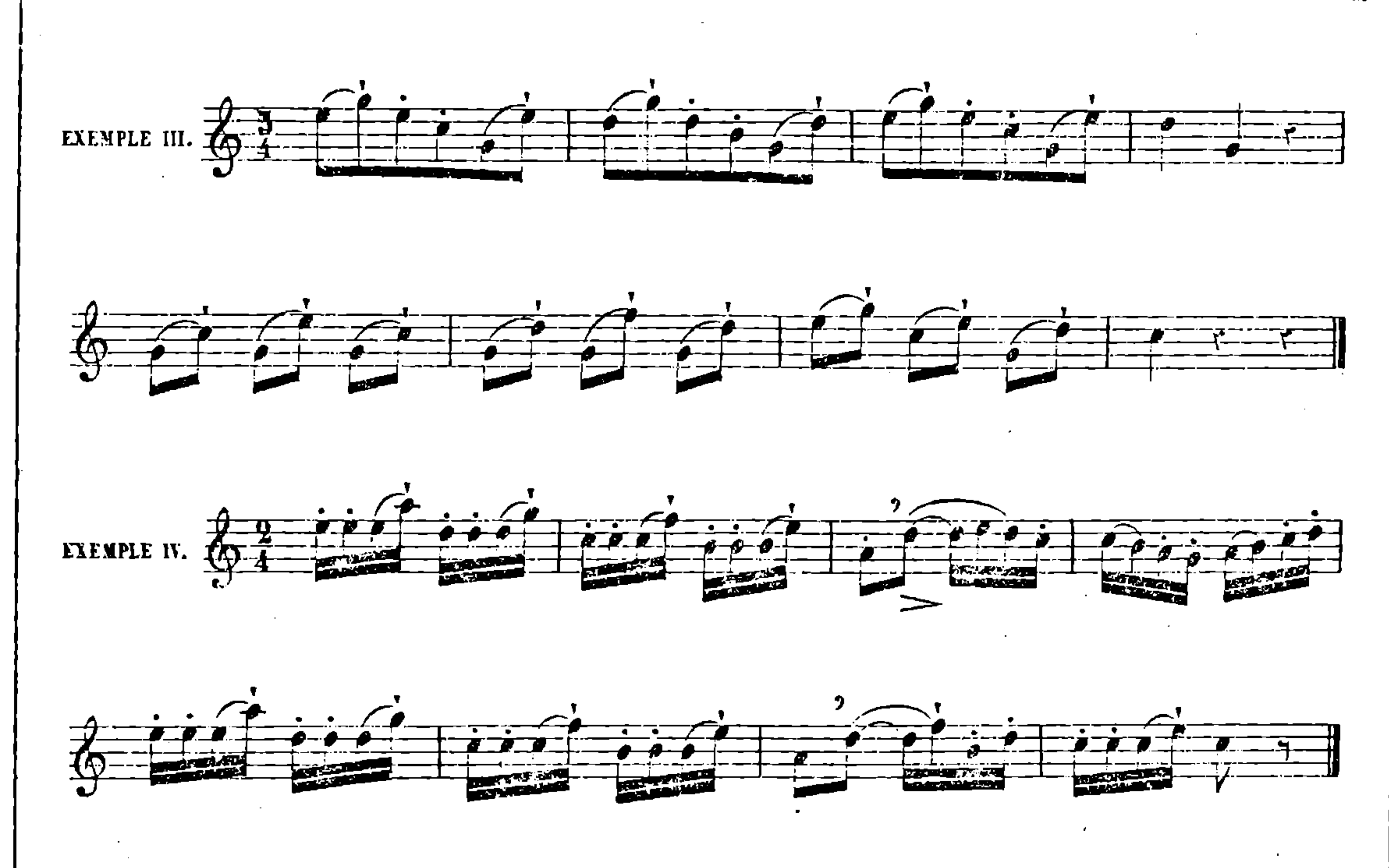
Le signe ⁀ (coulé) placé sur plusieurs notes, indique qu'elles doivent être liées ensemble. Pour l'exprimer, il suffit de bien poser la première et de produire ensuite par la même impulsion celles qui suivent, sans laisser aucune interruption entr'elles.



Il y a une autre espèce de coulé qui ne s'applique qu'à des notes ascendantes à un ou plusieurs dégrés d'intervalle et faites dans un mouvement vif: pour le bien exécuter, il faut jeter la première note coulée sur celle qui suit et la quitter immédiatement. Ce coulé facilite beaucoup l'exécution de certains traits ⊕ dont le dessin a quelque ressemblance avec ceux que je donne ci-après.

⊕ On donne ce nom à une suite de notes rapides que l'on execute sur les instruments ou avec la voix.

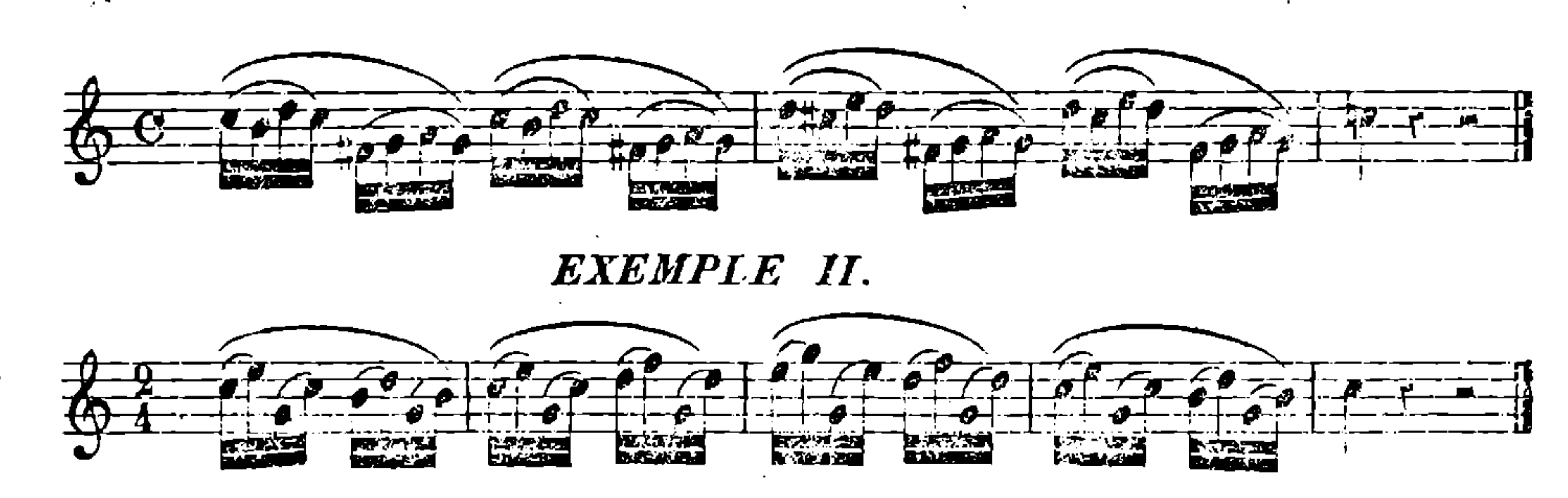




L'accent vertical placé sur la deuxième note de ces coulés indique que cette note doit être quittée subitement; placé sur les autres notes il désigne le détaché dont il va être parlé.

Le grand coulé surmontant un certain nombre de notes liées signifie que la séparation de ces coulés doit être presque insensible.

EXEMPLE I.
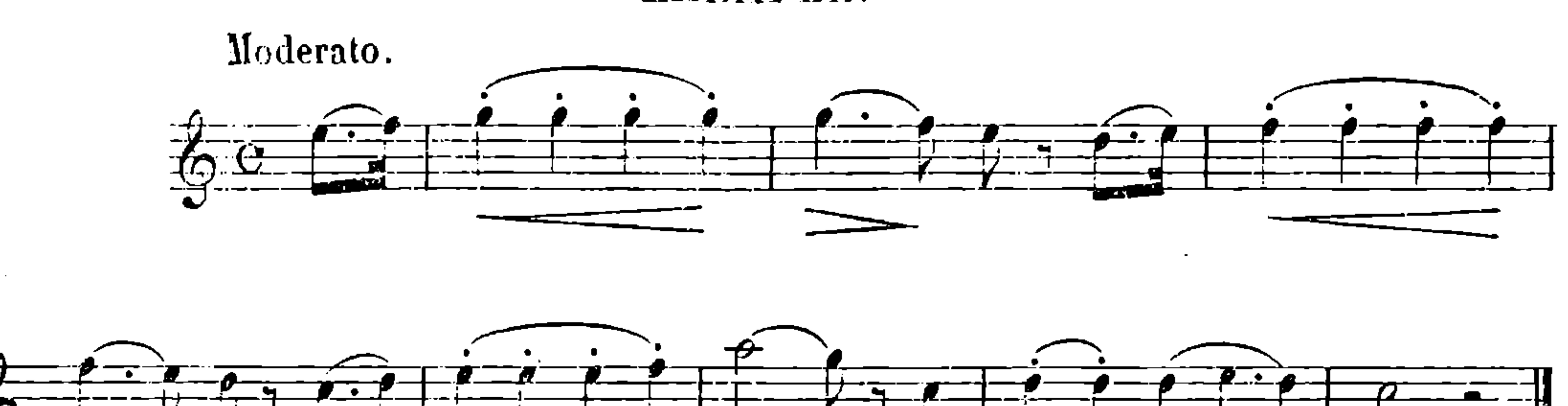


Le Piqué se marque par un point placé sur la note. Pour l'exprimer, la langue doit frapper la note sans sécheresse.

EXEMPLE.
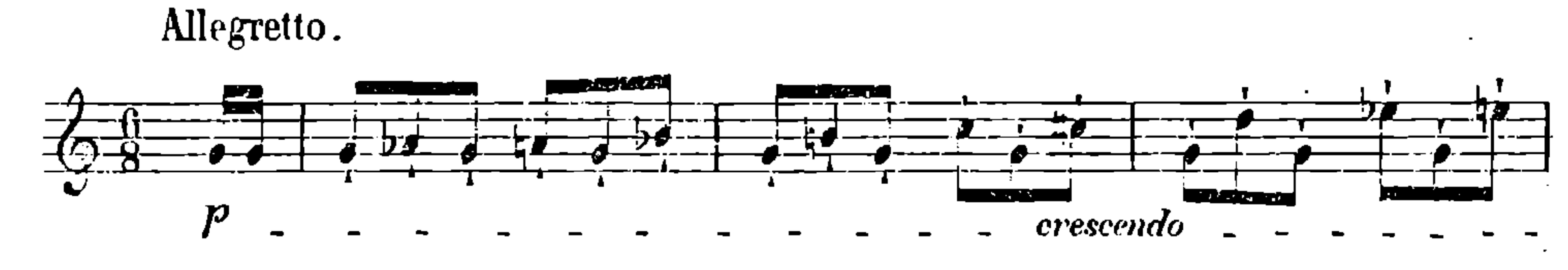


Les points surmontés d'un coulé, se placent ordinairement sur un chant gracieux, dont les notes, quoique séparées, se tiennent entr'elles. Il faut alors que les coups de langue soient plus doux et plus soutenus.
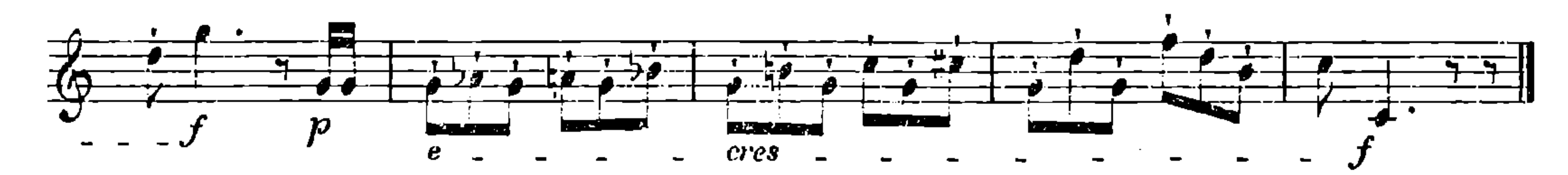
EXEMPLE.



Le Détaché, *staccato*, se marque par un accent vertical; (ˈ) les notes sur lesquelles il est placé doivent être faites avec beaucoup de légéreté.

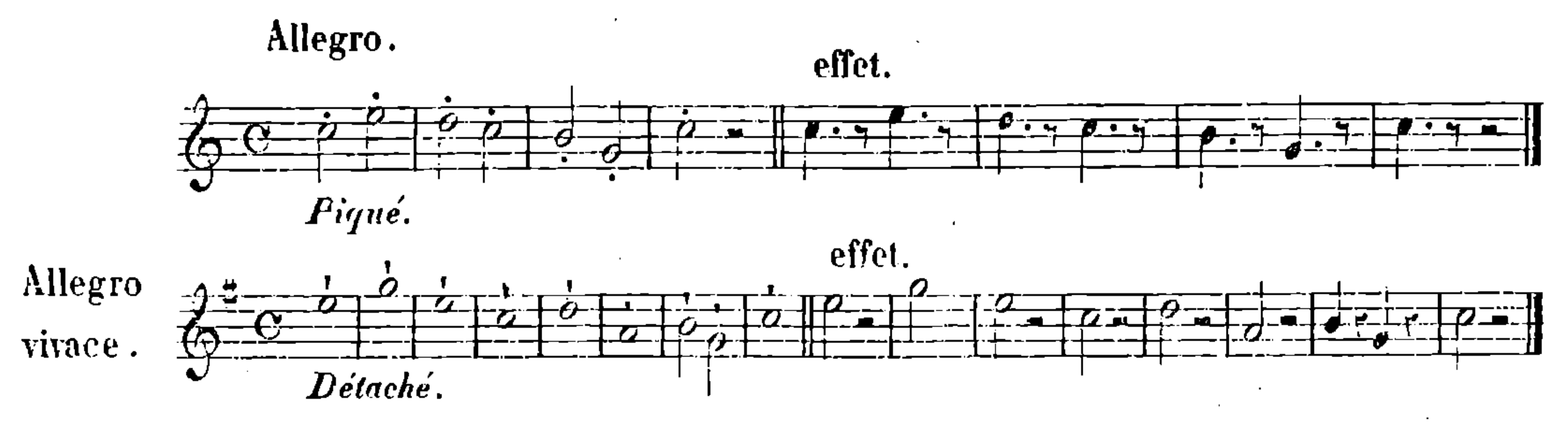
EXEMPLE.
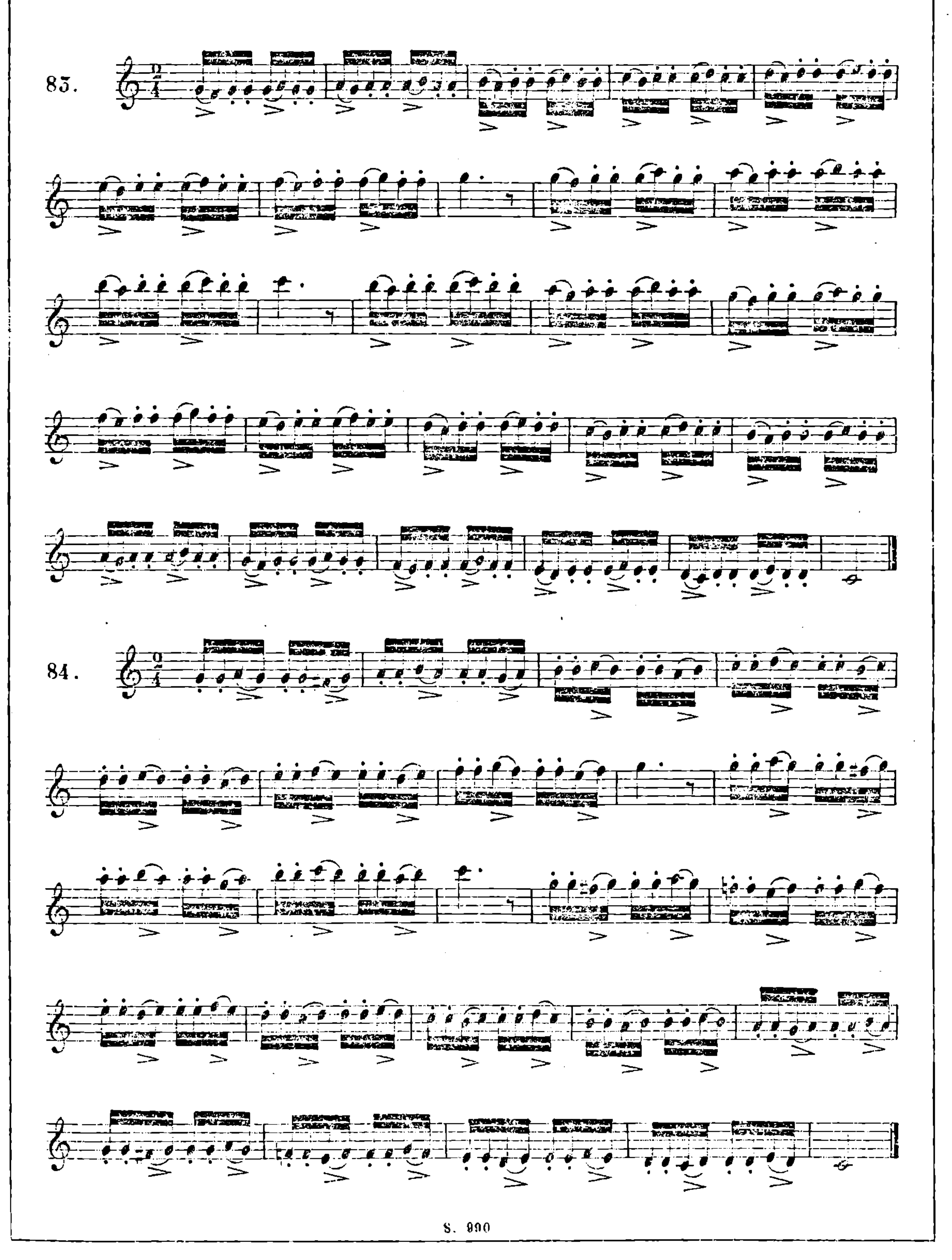




Le signe du Piqué placé sur une blanche ou sur une ronde en réduit la durée d'un quart, et le signe du détaché réduit cette durée de moitié.

EXEMPLE.
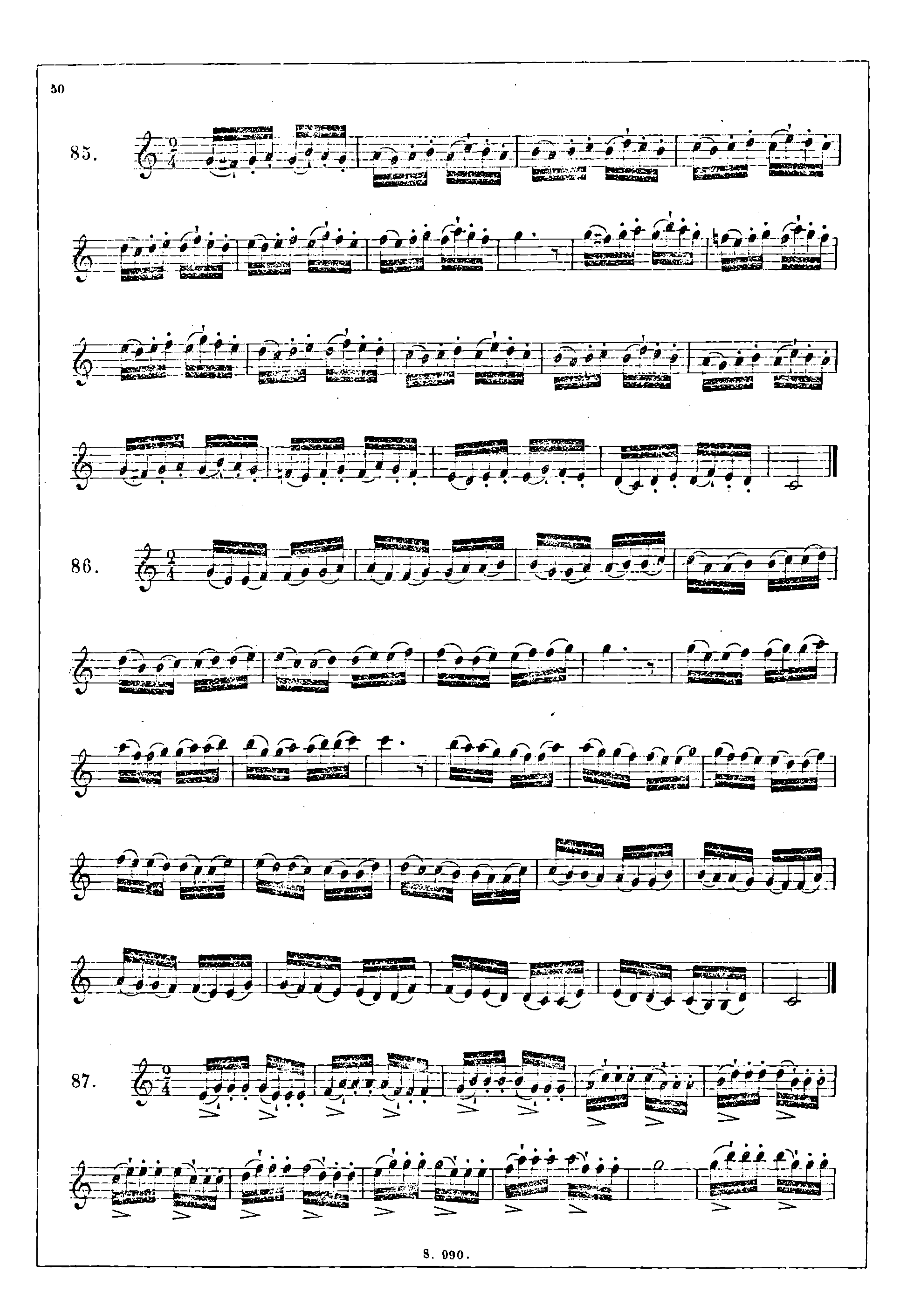


Les Elèves feront bien de travailler avec beacoup de persévérance le piqué et le coulé jeté; ces deux articulations, si nécessaires à l'exécution des morceaux animés, sont difficiles à acquérir sur le Cor, à cause de la légèreté des coups de langue qu'elles exigent.

CONTINUATION DES GAMMES.



Accentuez la première note de chaque coulé et quittez immédiatement celle qui suit.

La recommandation du numéro précédent s'applique à celui-ci, ainsi qu'aux numéros 85, 86, 87, 88 et 90.
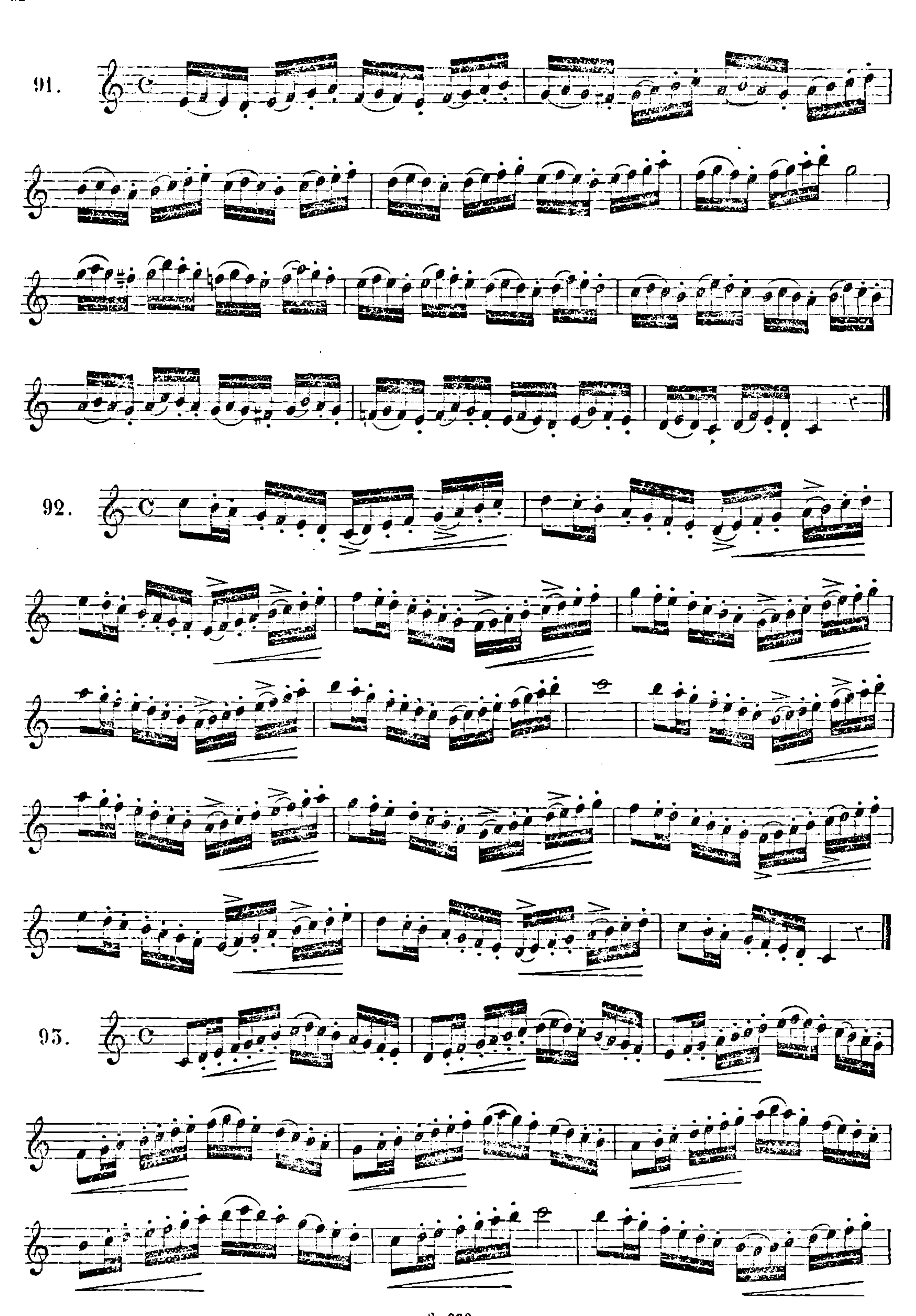

85.
86.
87.
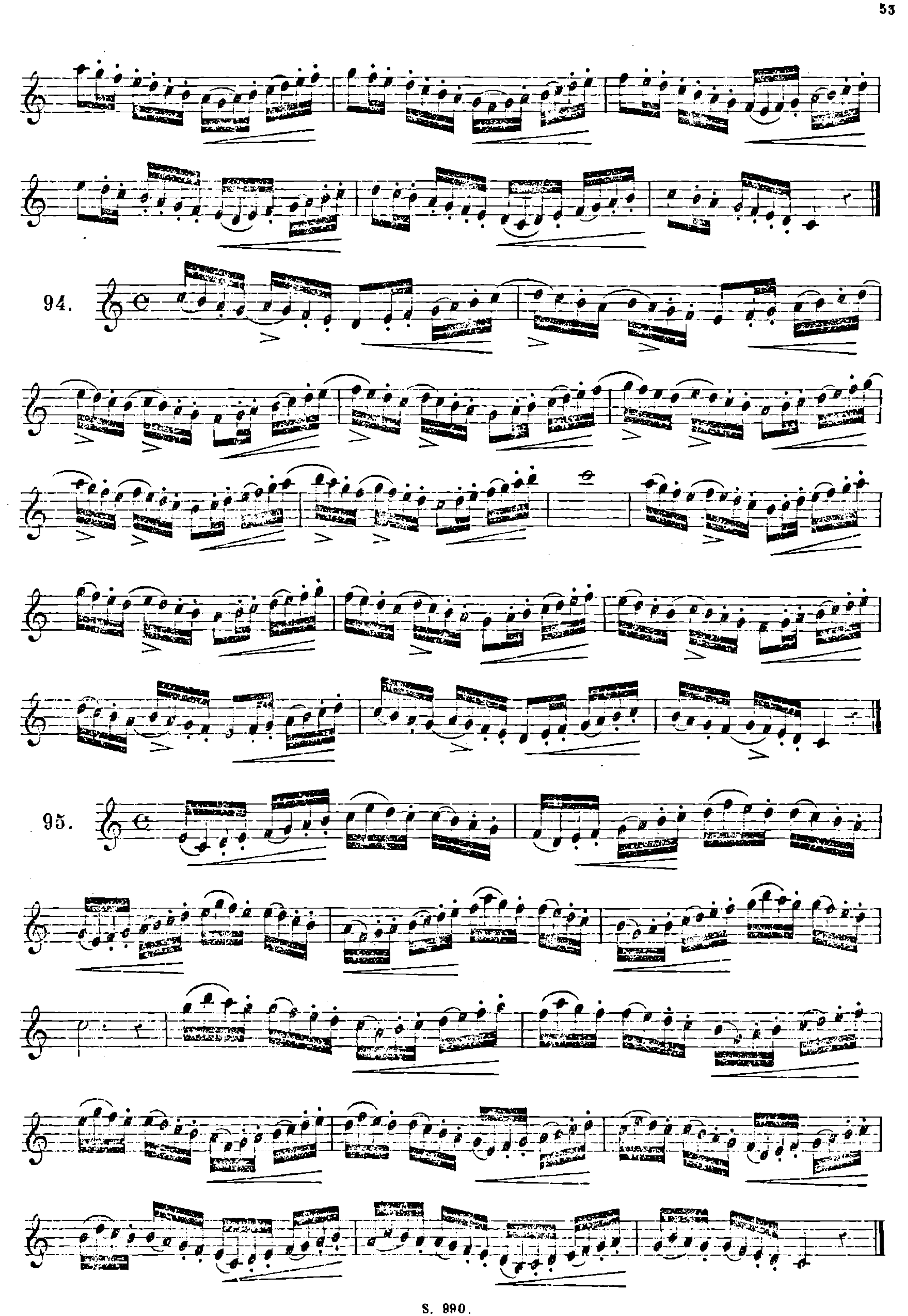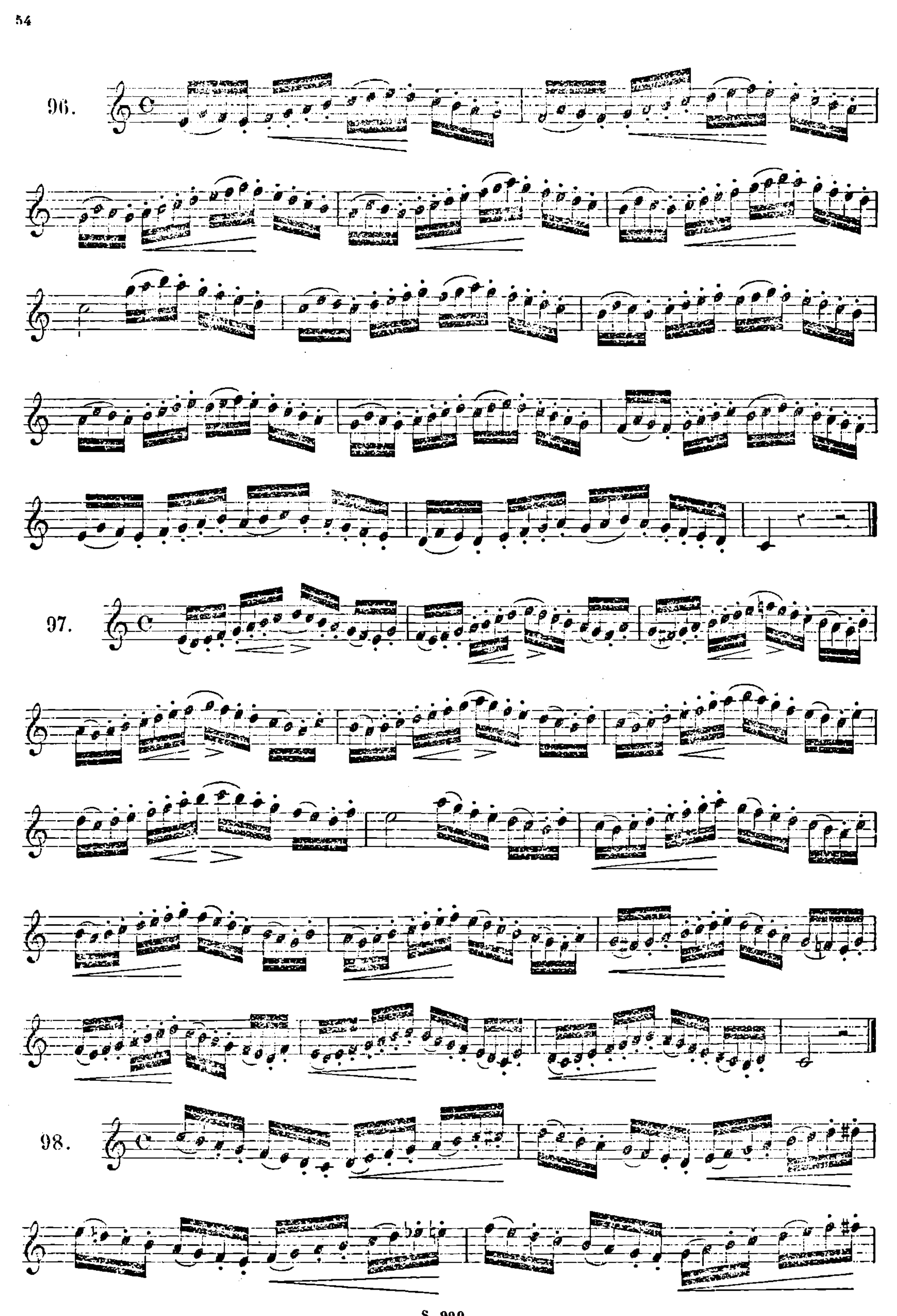


88.
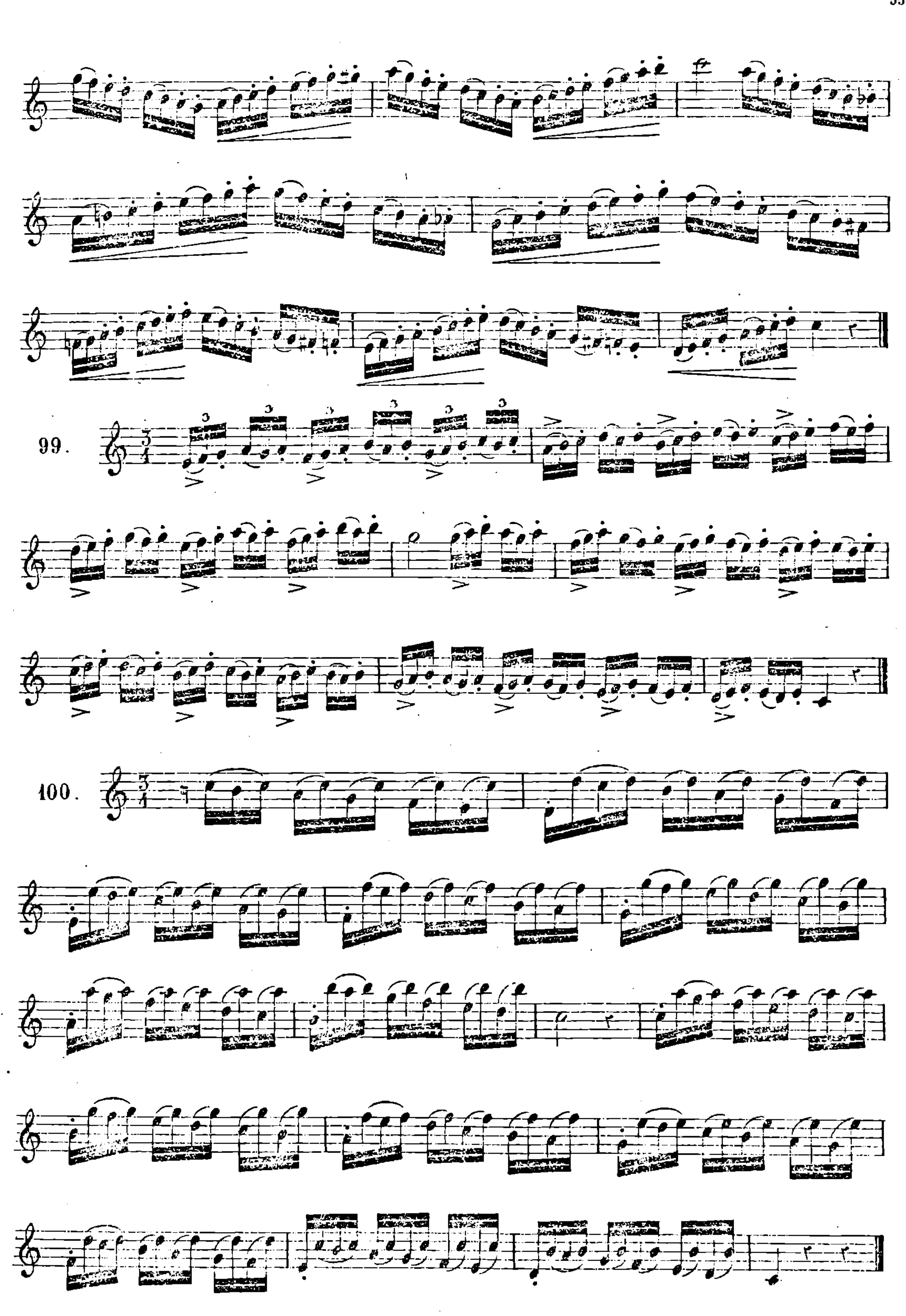
89.

90.
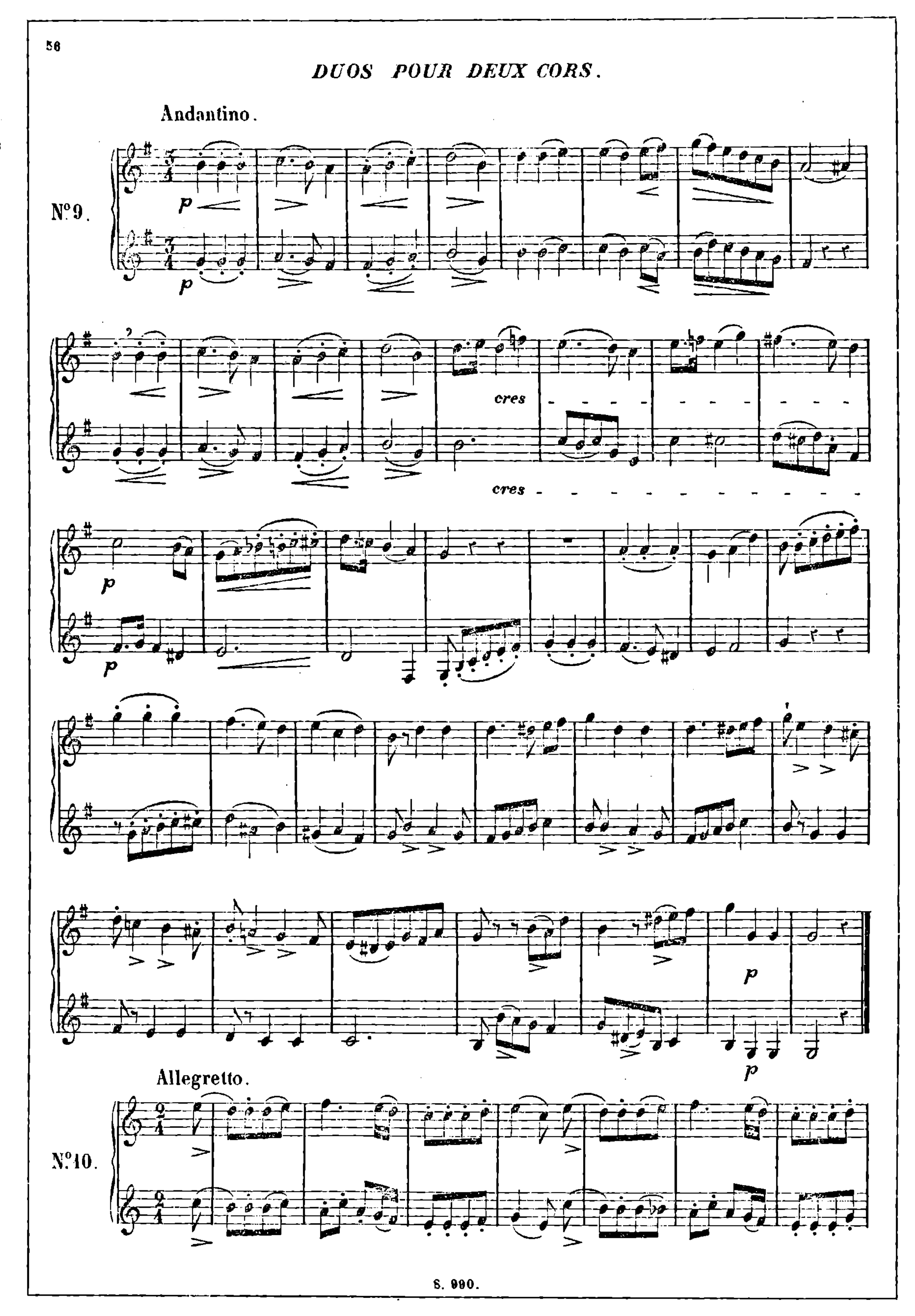

91.
92.
93.
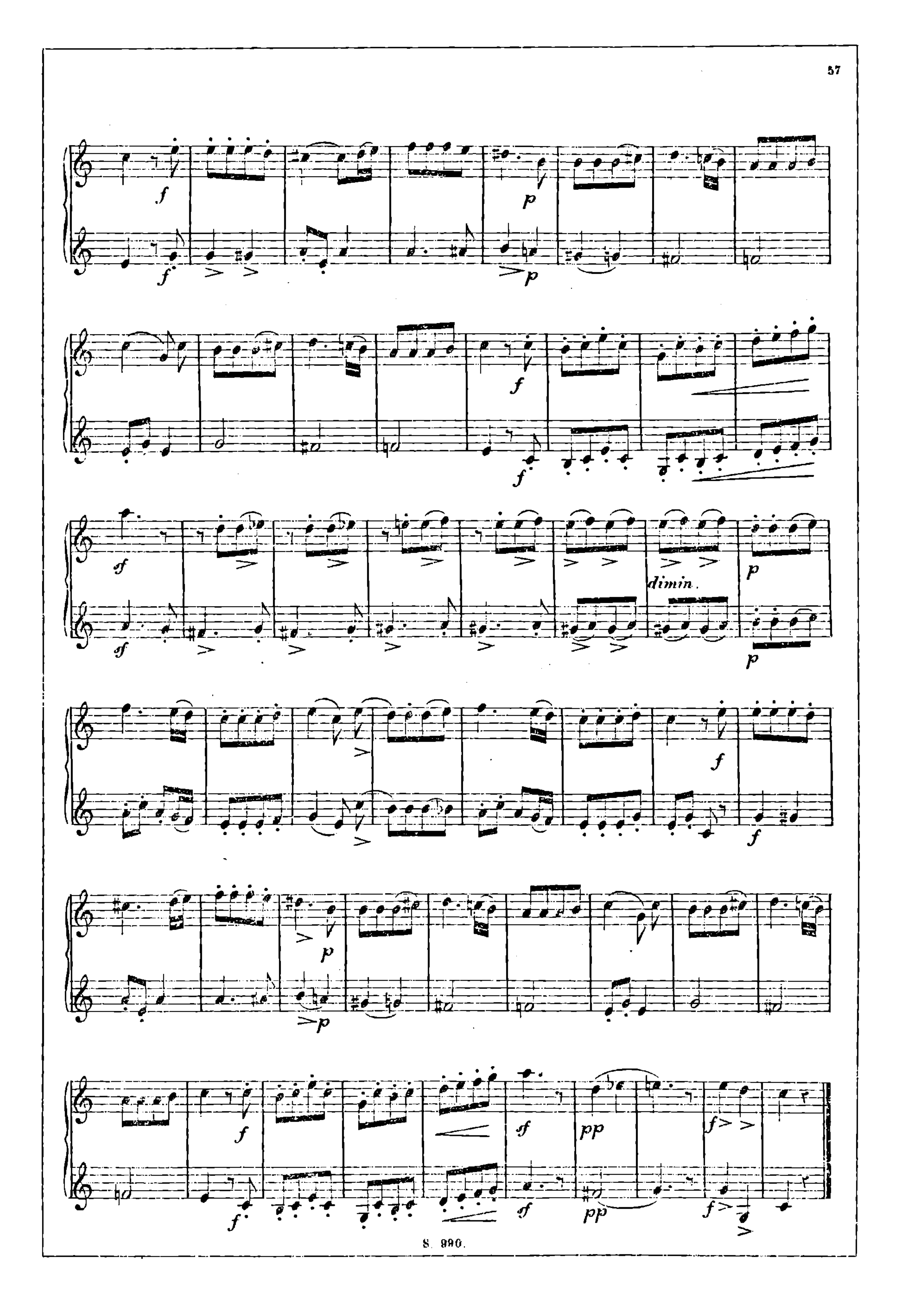

94.
95.
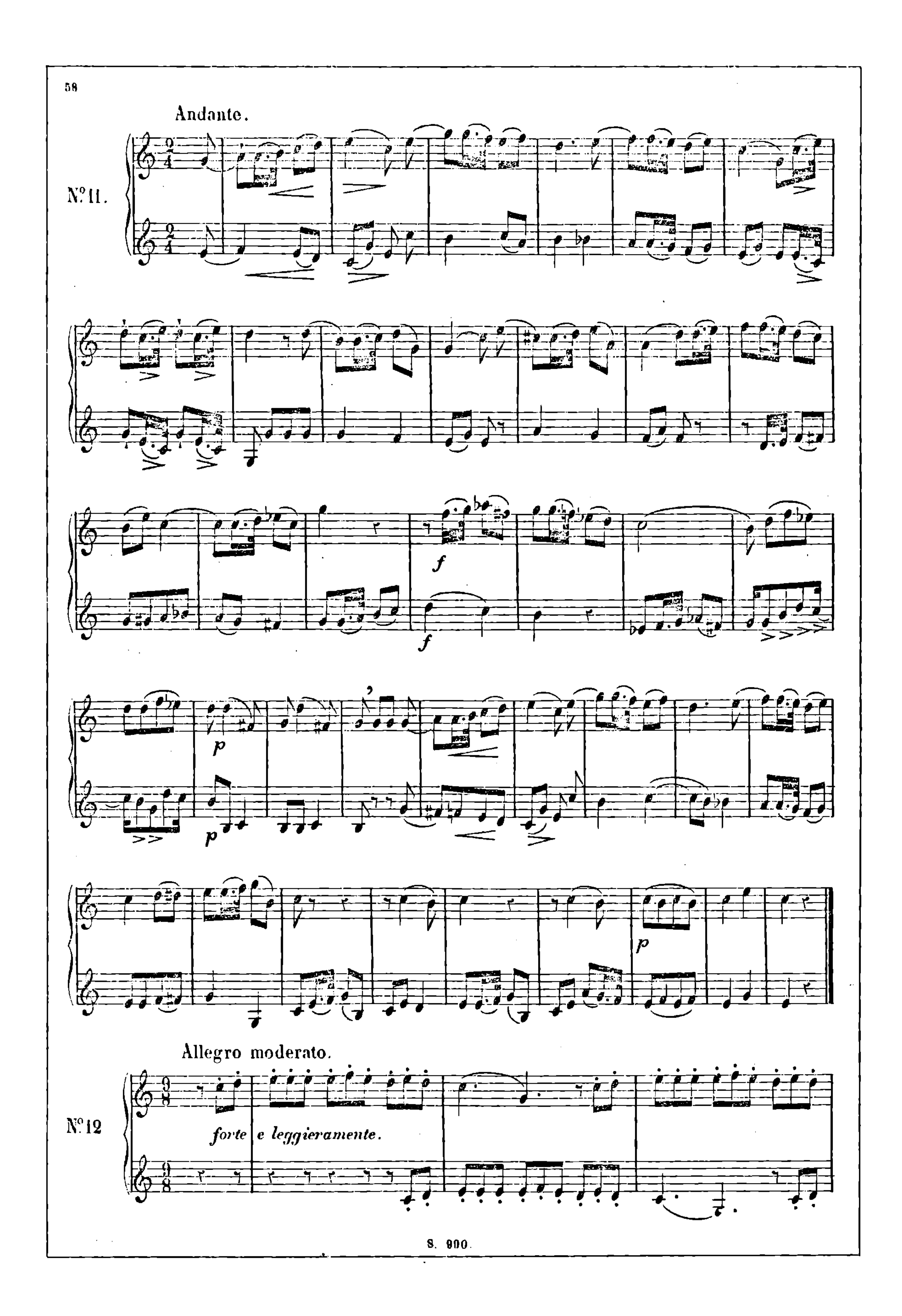

96.
97.
98.
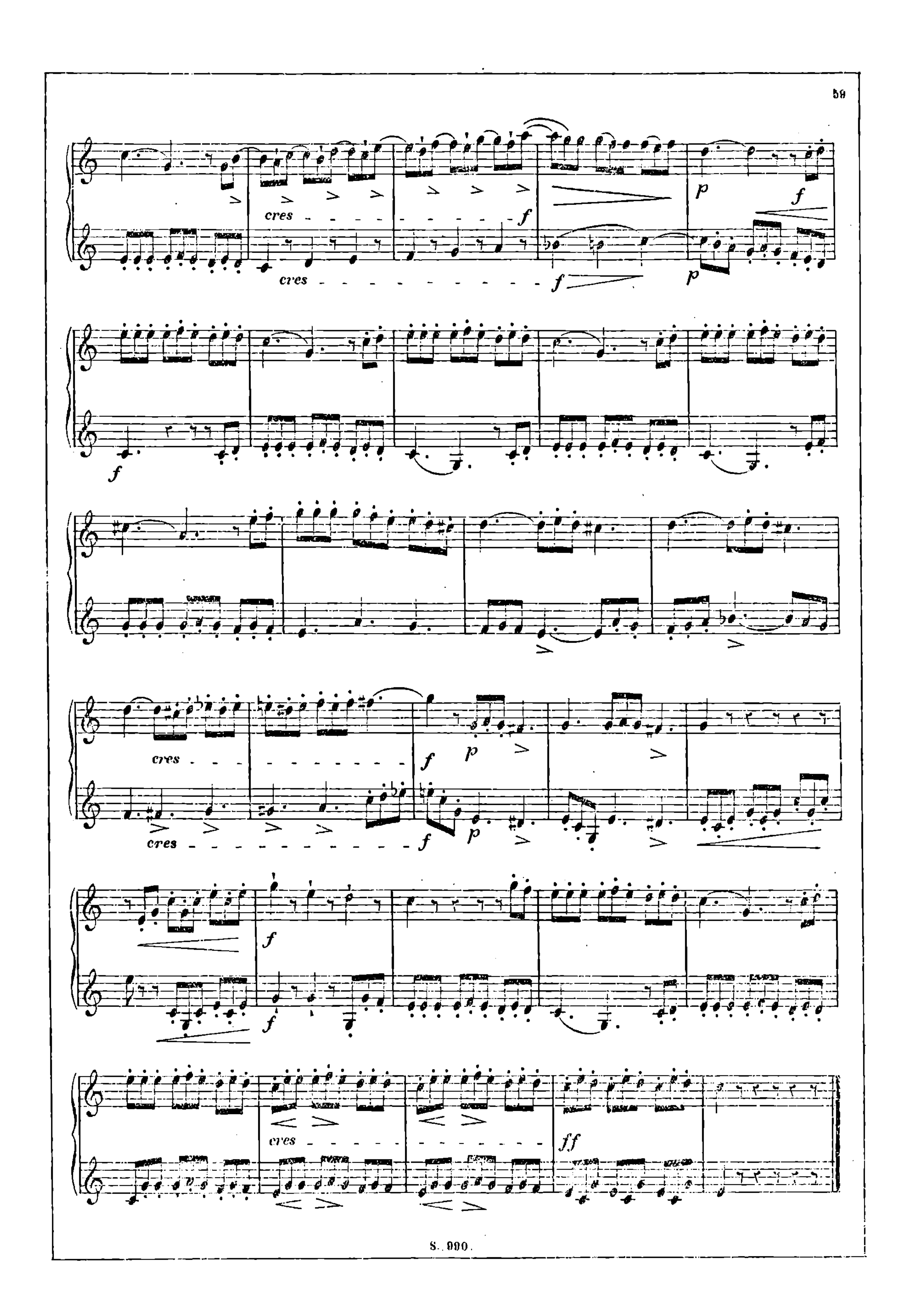

99.
100.

Soutenez le son des notes accompagnées d'un point et d'un coulé, et unissez-le au son de la note suivante.




f
p
sf
dimin.
pp


Andante.
N°11.
f
f
p
p
p
Allegro moderato.
N°12
forte
e leggieramente.


cres
f
p
cres
ff